REVUE DE MUSICOLOGIE

TOME 66

1980 N° 1

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 66 1980 N° 1

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

Président-Fondateur : Lionel de LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : Yves GÉRARD.
Vice-Présidents : Joseph-Marc BAILBÉ et Michel HUGLO.
Secrétaire générale : Nicole SEVESTRE.
Secrétaire-adjointe : Hélène CHARNASSÉ.
Trésorier : Bernard GAGNEPAIN.
Trésorier-adjoint : Serge GUT.
Membres du Conseil d'Administration : Marcelle BENOÎT, Nanie BRIDGMAN, Jacques CHAILLEY, Norbert DUFOURCQ, Georges FAVRE, Jean GRIBENSKI, Marc HONEGGER, Denise LAUNAY, François LESURE, Jean MAILLARD, Claudie MARCEL-DUBOIS, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Jean-Michel VACCARO.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 90 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 1 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

***

REVUE DE MUSICOLOGIE

Comité de rédaction : Jean GRIBENSKI rédacteur en chef, Jean-Michel NECTOUX rédacteur adjoint, Yves GÉRARD, Marc HONEGGER, Michel HUGLO, Gilbert ROUGET, Nicole SEVESTRE, Jean-Michel VACCARO.

RÉDACTION

Jean GRIBENSKI
117, rue Didot
75014 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS

Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y).

Abonnement (un an, deux numéros), France : 90 F TTC. Étranger : 100 F.
Le numéro : 50 F.
L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles, soit en collection (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York), soit au numéro (depuis 1942) : 45 F TTC.

TOME 66 1980 N° 1

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

Sur la restitution de la musique hourrite
Marcelle DUCHESNE-GUILLEMAIN 5

Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault : une tentative de solution Gaston G. ALLAIRE 27

NOTES ET DOCUMENTS

La vihuela du musée Jacquemart-André : restauration d'un document unique Pierre ABONDANCE 57

La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit
Peter BLOOM 70

Arrangements d'œuvres de Schubert aux XIXe et XXe siècles
Christoph-Hellmut MAHLING 86

Le colloque « Paris-New York » (16-19 avril 1980) Elaine BRODY 89

COMPTES RENDUS

Eight Urban Musical Cultures, éd. B. NETTL (M. Helffer) 93

Musica Asiatica, 1 et 2, éd. L. PICKEN (M. Helffer) 95

Michaël BERNHARD : *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo ; Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De Institutione Musica* (C. Maître) 96

Das Tenorlied, éd. N. BÖKER-HEIL, H. HECKMANN et I. KINDERMANN (C. Meyer) 97

Valentini Bakfark Opera Omnia, II, éd. I. HOMOLYA et D. BENKÖ (P. A. Autexier) 99

R. LUTTMANN : *Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800* (P. Hardouin) 100

J. J. EIGELDINGER : *Chopin vu par ses élèves* (A. de Place) 102

S. VILL : *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers* (G. R. Marschall) 104

R. ORLEDGE : *Gabriel Fauré* (M. S. Daitz) 105

*
* *

NÉCROLOGIE : YVES DELAPORTE 109

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO 110

COMMUNIQUÉ 111

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS 112

ISSN 0035-1601

© Société française de Musicologie

Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN

Sur la restitution de la musique hourrite

Pour plusieurs raisons, je crois utile de rendre compte aux musicologues d'une séance, tenue publiquement au Collège de France, sur la musique hourrite, lors des Rencontres Assyriologiques de juillet 1977.

La première raison est que la *Revue de Musicologie* a eu la primeur de la découverte de la théorie musicale babylonienne (à laquelle se rattache, on le verra, la musique hourrite), puisqu'elle publia en 1963 l'article relatif à ma découverte d'une gamme dans une tablette mathématique babylonienne [1], trouvée à Nippur, conservée au musée de l'Université de Philadelphie, lue et éditée par A. Draffkorn-Kilmer [2].

L'existence de cette théorie musicale n'avait jusqu'alors été soupçonnée, ni par les assyriologues, ni à plus forte raison par les musicologues. Les pseudo-notations que C. Sachs et Fr. Galpin avaient cru précédemment lire et interpréter dans leurs travaux respectifs [3] avaient été réfutées à l'aide d'arguments philologiques pertinents par B. Landsberger [4].

Dès 1963 donc, à la suite de ma découverte, plusieurs tablettes contenant des notations du même genre ont été repérées par des assyriologues, notamment l'important fragment U.7/80 d'Ur, conservé au British Museum, qui fut lu et interprété par O. Gurney

---

1. « Découverte d'une gamme babylonienne », *Revue de Musicologie,* 49 (1963), 3-17.

2. Anne DRAFFKORN-KILMER, « Two new lists of key-numbers for mathematical operations », *Orientalia,* 29 (1960), 273-308.

3. Curt SACHS, « Ein babylonischer Hymnus », *Archiv für Musikwissenschaft,* VII (1925), 1-22 ; Fr. GALPIN, *The Music of the Sumerians* (Cambridge, 1937).

4. Benno LANDSBERGER, « Die angebliche babylonische Notenschrift », *Festschrift für M. von Oppenheim* (Berlin, 1933), pp. 170-178.

et D. Wulstan [5] : tout cela permettant confirmation et approfondissement notable de mon premier article [6].

Il s'avérait que les Suméro-Babyloniens avaient, dès le second millénaire avant J.C., une gamme heptatonique et diatonique ; de plus, dès le XVIIIe siècle, ils connaissaient sept modes, car cette tablette capitale du British Museum décrivait de façon détaillée comment, en modifiant la tension des cordes de la lyre-kithara [7], on passait d'un mode à l'autre. On constata avec certitude que les Babyloniens désignaient les *intervalles* ou *groupes de cordes* par différents *termes spécifiques :* il y avait, sur une étendue-cadre de 7 cordes (purement théorique, car l'instrument avait en fait 9 cordes) trois groupes de 5 cordes, quatre de 4 cordes, cinq de 3 cordes et deux de 6 cordes, ce qui faisait au total *quatorze* termes. Pourquoi une telle quantité ? Parce que, dans chaque catégorie de quinte, quarte, tierce et sixte, on en distinguait plusieurs, différents suivant la place qu'ils occupaient dans l'heptacorde ascendant. En détail :

les quintes

nīš gabarî	de la 1re à la 5e corde	énumérées du grave à l'aigu
išartu	de la 2e à la 6e corde	
embūbu	de la 3e à la 7e corde	

5. O. R. GURNEY, « An old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp », *Iraq,* 30 (1968), 229-233 ; D. WULSTAN, « The Tuning of the Babylonian Harp », *ibid.,* 215-228.

6. M.DUCHESNE-GUILLEMIN, « A l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes », *Revue de Musicologie,* 52 (1966), 147-162 ; « La théorie babylonienne des métaboles musicales », *ibid.,* 55 (1969), 3-11.

7. Gurney avait d'abord cru qu'il s'agissait d'une harpe. Je pus persuader les assyriologues (dont A. Kilmer) qu'il s'agissait plutôt d'une lyre-kithara, c'est-à-dire d'un gros instrument de la famille des lyres, mais dont la caisse de résonance portait, à l'avant, une tête de bovidé ou un petit animal dressé sur ses pattes de derrière, parfois même les deux motifs ensemble, à l'époque sumérienne. Ces ornements allaient ensuite disparaître, mais n'est-il pas intéressant que la kithara que tient l'Apollon de Xanthos, sur le pilier funéraire découvert par P. Demargne, soit aussi décorée d'un motif animal ? Et cela, au VIe siècle avant J.-C. (Cf. P. DEMARGNE, *Les Fouilles de Xanthos,* I [Paris, 1958], pl. XIII. La pièce est au musée d'Istanbul.)

8. Ce détail est important, car dans la suite, les quintes sont toujours ascendantes, tandis que les quartes sont descendantes lorsqu'elles interviennent dans l'accord de l'instrument.

les quartes

nīd qabli	de la 4e à la 1re corde	énumérées de l'aigu au grave
qablītu	de la 5e à la 2e corde	
kitmu	de la 6e à la 3e corde	
pītu	de la 7e à la 4e corde	

les tierces

šēru	de la 7e à la 5e corde	de l'aigu au grave donc [9]

isqu	de la 1re à la 3e corde	du grave à l'aigu
titur qablītu	de la 2e à la 4e corde	
titur išartu	de la 3e à la 5e corde	
serdû	de la 4e à la 6e corde	

les sixtes

šalšatu	de la 1re à la 6e corde	du grave à l'aigu
rebūtu	de la 2e à la 7e corde	

(je donne ici les lectures améliorées par les dernières tablettes).

Notion capitale pour la théorie : les noms des quintes et des quartes sont adoptés aussi pour désigner les *7 modes*. Selon quel critère ? Je pus l'expliquer [10] : lorsque l'intervalle composé (de quinte : 3 tons et demi ou de quarte : 2 tons et demi) *a son demi-ton à l'aigu de sa série*. Il y a là une *constante importante et facile à retenir*.

On passait d'un mode au suivant, soit en relâchant, soit en tendant davantage les cordes (l'opération que nous appelons bémoliser ou diéser). Cette opération se faisait à l'endroit où la gamme diatonique présente son triton, appelé *impur* dans la tablette, c'est-à-dire dissonant ; par exemple, dans la gamme de do, on rectifiait le triton fa-si en abaissant le si (d'où si ♭, lors du procédé de relâchement ou, au contraire, on remontait le fa en fa ♯ dans le second procédé, car la tablette offre les deux méthodes pour moduler. L'enchaînement par bémols a le même ordre des bémols que chez nous : si mi la ré sol do fa, et inversement pour les dièses : fa do sol ré la mi si.

Il importe aussi de constater que l'instrument est au départ accordé en diatonique de do, alors que sa note la plus grave est un

9. On ne sait pas pourquoi la première tierce citée descend, mais c'est un fait. Tout n'est pas toujours logique dans la culture babylonienne, à preuve l'écriture cunéiforme !

10. Dans mon article sur les Métaboles (cf. note 6).

mi. La succession est ascendante : mi fa sol la si do ré mi fa (car il avait 9 cordes).

Dans ce que nous connaissons jusqu'à présent de la théorie babylonienne, nous constatons avec un certain étonnement qu'il n'y a pas de termes spécifiques pour désigner une note isolée, ni un groupe de deux notes conjointes (seconde majeure ou mineure). On voit aussi que l'ampleur des intervalles de même nom dépendait du mode adopté.

Donc, pour commencer à accorder son instrument, le musicien devait d'abord choisir le mode et partir d'une note qu'il fixait probablement à la hauteur qui lui convenait (comme cela se fait encore dans la pratique en Proche-Orient et aux Indes). Il n'y avait pas — du moins, on n'a pas encore trace en Babylonie — de hauteur absolue des sons comme dans les échelles chinoises (*lyus*).

Quelle était cette corde de départ ? Selon toute vraisemblance, la corde principale devait être la 4e corde de l'heptacorde, car elle porte le nom du dieu Ea, créateur des arts et de la musique.

Notons que la « mèse » grecque est aussi la principale de l'accord et se situe à la 4e corde en partant du grave ; mais la notion habituelle de la gamme grecque envisage plutôt l'étendue de 8 cordes, se donnant l'octave pour limite, puisque nous possédons le nom de ces 8 cordes : hypate, parhypate, lichanos, mèse, paramèse, trite, paranète, nète. Ceci m'amène à revenir brièvement sur la question de la « Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce » (développée dans *Syria*, XLIV [1967], pp. 233-246). Mèse voulant dire *médiane*, l'illogisme apparent du terme, dans un octocorde, n'avait pas échappé aux théoriciens antiques et a donné lieu aux spéculations rapportées par les Problèmes dits d'Aristote (nos 25, 32, 44). A présent qu'on découvre que la note Ea est la médiane de l'heptacorde babylonien, faire le rapprochement avec la mèse grecque s'impose avec plus d'évidence et donne ainsi la réponse correcte que les Grecs cherchaient sans possibilité de la trouver, puisqu'ils ignoraient tout des origines mésopotamiennes de l'instrument lyre-kithara employé par les Sumériens, déjà, et de ses caractéristiques d'accord [11]. On sait que les cordes, dans la tablette de Philadelphie, étaient numérotées par les deux bouts de leur série : la corde dite de devant, la 2e, 3e, 4e (Ea), la 5e puis les 4e, 3e, 2e, 1re, dites de derrière et énumérées à

11. Voir Marcelle GUILLEMIN et Jacques DUCHESNE, « Sur l'origine asiatique de la cithare grecque », *L'Antiquité classique*, IV/1 (1935), 117-124.

rebours. Le devant de l'instrument orné d'une tête de taureau était tenu loin du musicien qui le portait devant lui : les cordes les plus graves s'y trouvaient avec la corde d'Ea, à la 4e place vers le centre. Chez les Grecs, la nomenclature part aussi du grave puisque la parhypate est nommée d'après l'hypate et que la paramèse suit la mèse, qui est la 4e : on s'attendrait alors à ce que de même la paranète suive la nète, or elle la *précède :* c'est donc qu'ici, l'énumération est en ordre inverse, en partant de la plus aiguë qui est la nète ; ce qui est confirmé par le nom de trite donné à celle qui vient en troisième lieu après la nète et la paranète. Il y a donc *deux sens opposés* dans la désignation des cordes, comme chez les Babyloniens.

De plus, le mot babylonien *qablītu* signifie aussi milieu ; il s'applique à l'intervalle ou au groupe qui va de la 2e à la 5e corde ; et constatons que la notion de milieu chez les Grecs, déborde aussi sur la 5e corde, la paramèse. Ces ressemblances ne peuvent être fortuites. La tablette du British Museum est venue confirmer cette opinion, car elle montre sept modes diatoniques semblables à ceux des théoriciens antiques (à part le nom), mais l'instrument a aussi pour accord de base la même série de notes que le dorien ; on l'appelle *išartu,* en babylonien, mot qui veut dire normal.

Toutefois, il ne faudrait pas vouloir pousser trop loin cette recherche des ressemblances et croire à une trop forte influence de la Mésopotamie sur la Grèce dans le domaine musical, car la théorie grecque est hautement originale et très élaborée. Elle est certes aussi plus fondée sur le tétracorde que sur l'heptacorde. Néanmoins, il est possible que la théorie modale soit restée liée à la pratique de l'instrument ; d'ailleurs les mots phrygien, lydien et leurs dérivés confirment cette origine orientale.

*
* *

La précieuse tablette du British Museum est un modèle de clarté méthodique : très bien lue et éditée par Gurney et Wulstan, elle a permis à H. Kümmel, de Tübingen [12], d'établir que l'accord est « pythagoricien » avant la lettre : il se fait par la consonance des quintes ascendantes alternant avec des quartes descendantes ; il commence — procédé très simple à retenir — par la quinte ou la quarte qui lui donne son nom et se termine sur le triton à rectifier pour la modulation.

---

12. H. M. KÜMMEL, « Zur Stimmung der babylonischen Harfe », *Orientalia,* 39 (1970), 252-263.

Lorsqu'en 1969, le Pr Güterboch retrouva les termes musicaux babyloniens dans les tablettes hourrites exhumées, à Ras Shamra, par la mission française, et publiées par le Pr Laroche, du Collège de France [13], on eut pour la première fois la preuve que, non seulement la théorie babylonienne avait rayonné jusqu'à la Méditerranée, mais qu'elle pouvait constituer un moyen de notation. Dès 1967, j'avais prévu cette éventualité, car j'avais écrit au Pr Chailley : « Si les Babyloniens avaient voulu noter une mélodie, ils n'étaient pas loin d'en trouver le moyen. Et je ne désespère pas qu'on exhume, un jour, un texte où tous ces mots-clés (les termes musicaux) seront mis pêle-mêle. Alors, on aura enfin de la musique ! ». Je ne me doutais pas, à ce moment-là, que dès 1955, de tels documents avaient été découverts, sans que personne parmi les fouilleurs ou les éditeurs en ait reconnu le caractère musical. Il existait donc, à défaut de documents babyloniens de notation, des tablettes hourrites qui attestaient l'existence de celle-ci.

La civilisation hourrite fleurissait dans la Haute-Mésopotamie dès l'époque suméro-babylonienne ; elle s'est répandue vers l'ouest au milieu du deuxième millénaire et atteignit les rivages syriens. Les documents découverts à Ras Shamra, dans une couche datant du XIVe s. avant J.C., consistaient en de nombreux fragments. En les publiant, le Pr Laroche avait réussi à reconstituer une tablette quasi entière (h. 6), se composant d'un hymne religieux en langue hourrite, écrit recto-verso en spirale, sous lequel deux traits tracés horizontalement d'un bord à l'autre isolaient une seconde partie au recto, où se trouvaient des expressions musicales babyloniennes alternant avec des chiffres et constituant probablement la notation de la mélodie sur laquelle les paroles hourrites devaient être chantées. Les termes spécifiques étaient légèrement différents (par exemple *rebutu* au lieu d'*irbutu, titim* au lieu de *titur,* etc.), mais l'ensemble était si voisin qu'on pouvait l'accepter comme équivalent.

Voici la tablette h. 6, lue par Laroche : j'y souligne, dans la partie de la notation, les séquences de termes formant des thèmes : A, B, C (fig. 1).

Il y eut alors plusieurs tentatives d'interprétation : le Pr Güterbock s'y essaya dans des conférences, mais ne publia aucune trans-

---

13. Emmanuel LAROCHE, « Documents en langue hourrite provenant de Ras Shamra », *Ugaritica,* V (Paris, 1968), 426-496. La tablette h 6 rassemble, p. 463, les fragments RS 15.30, 15.49 et 17.387. Copie cunéiforme p. 487.

Recto-verso(a-b)

1 (a) [×-×] *ḫa-nu?-ta ni-ya-ša zi-ú-e š[i?]-nu-te zu-tu-ri-ya ú-pu-×-ra* [×-×-×](b) *-ur-ni ta-ša-al ki-il-[l]a [z]i?-li ši-i[p?-×] ḫu-ma-ru-ḫa-at ú-wa-ri*

2 (a) *ḫu-ma-ru-ḫa-at ú-wa-ri wa-an-da-[n]i-ta ú?-ku-ri ku-ur-ku-ur-ta i-ša-al-la*(b) *ú-la-li kab-gi a[l]-li-×-gi ši-ri-it? ×-[×]-nu-šu wə-ša-al ta-ti-ib ti-ši-a*

3 (a) *wə-ša-al ta-ti-ib ti₄-ši-a ú-nu-[g]a? kap-ši-li ú-nu-ga?-at ak-li ša-am-ša-am-me-×-*(b)*-li-il uk-la-al tu-nu-ni-ta-× [×-×]-ka ka-li-ta-ni-il ni-ka-la*

4 (a) *ka-li-ta-ni-il ni-ka-la ni-ḫ[u?-r]a?-ša-al ḫa-na ḫa-nu-te-ti at-ta-ya-aš-ta-al?*(b) *a-tar-ri ḫu-e-ti ḫa-nu-ka [-a]š-ša-a-ti we-e-wə ḫa-nu-ku*

R° 5 *kab-li-te 3 ir-bu-te 1 kab-li-te 2? ×-×-× [ti]-ti-mi-šar-te 10 uš-ta-ma-a-ri*

6 A *ti-ti-mi-šar-te 2 zi-ir-te 1 ša-[a]ḫ-ri 2 ×-×-te 2 ir-bu-te 2*

7 *em-ḫu-ḫe 1 ša-aš-ša-te 2 ir-bu-te × [š]a-[aš-š]a-t[e] × ti-tar-kab-li 1* A *ti-ti-mi-šar-te 4*

8 *zi-ir-te 1 ša-aḫ-ri 2 ša-aš-ša-t[e] 4 ir-bu-te 1 na-at-kab-li 1* B *ša-aḫ-ri [1]*

9 *ša-aš-ša-te 4 ša-aḫ-ri 1 ša-aš-š[a-t]e 2 ša-aḫ-ri 1 ša-aš-ša-te 2 ir-[b]u-[te] 2*

10 C *ki-it-me 2 kab-li-te 3 ki-it-[me] 1 kab-li-te 4 ki-it-me 1 kab-li-te 5?*

---

11 *[an-nu]-ú za-am-ma-aš-ša ni-it-kib-li za-[lu-zi] × ŠU* ^{m}*Am-mu-ra-bi*

Fig. 1.

cription. La première reconstruction publiée vint de D. Wulstan en 1971 [14]. Cela donna lieu à une suite d'articles dans la *Revue d'Assyriologie* [15]. A. Kilmer, en 1974, y écrivit l'hypothèse qu'elle avait présentée l'année précédente au Congrès des Orientalistes de Paris, puis, en 1975, je fis la réfutation de celle-ci et proposai mon essai de reconstruction, dans la même revue pour continuer la série. Enfin, en 1976, A. Kilmer, aidée de ses collègues R. Crocker et R. Brown, produisit un disque « Sounds from silence » [16], toujours fondé sur cette même hypothèse, bien que celle-ci eût été deux fois refutée.

---

14. D. WULSTAN, « The earliest musical notation », *Music and Letters*, 52 (1971), 365-382.

15. La *Revue d'Assyriologie* présenta en son numéro 64 (1970) la découverte de H. GÜTERBOCK sous le titre « Musical notation in Ugarit », pp. 45-52 ; en son n° 67 (1973), E. LAROCHE, « Études hourrites : Notation musicale », pp. 124-129 ; en son n° 68 (1974), A. KILMER, « The cult-song with music from ancient Ugarit : another interpretation », pp. 69-82 ; les critiques de D. WULSTAN en ce même numéro, pp. 125-128 ; enfin, dans son n° 69 (1975), M. DUCHESNE-GUILLEMIN, « Les problèmes de la notation hourrite », pp. 159-173.

16. Bit Enki Publications, Berkeley, 1976.

C'est la deuxième raison qui me pousse à revenir sur cette question exposée en détail au Collège de France, devant A. Kilmer elle-même ; il me semble que, les musicologues n'ayant pas suivi ces débats, il est bon que je leur en donne ici un aperçu [17].

Le problème que posait la tablette hourrite aurait été assez vite résolu, si la présence de chiffres écrits entre les termes musicaux n'en avait compliqué la compréhension. On savait situer les expressions des groupes de notes à leur place exacte dans l'échelle musicale, parce que la tablette portait un colophon nous indiquant le mode adopté *nīd qabli* c'est-à-dire mode de do. Sur l'ensemble d'une trentaine de tablettes, on a trouvé les restes de 16 colophons, en babylonien, nous renseignant non seulement sur le mode, mais portant le nom de l'auteur du chant et celui du scribe. De plusieurs, il ne subsiste que quelques syllabes : mais partout où le mode est lisible, dans 5 cas sur les 16, il s'agit du mode de do, qui semble donc le principal. Chose curieuse, c'est aussi celui de la gamme que j'avais reconstituée, en 1963, dans mon premier article, sans me douter à ce moment-là qu'il y avait 7 modes.

Pour bien interpréter la tablette hourrite, il fallait aussi se demander si les termes musicaux employés devaient être pris comme des intervalles (joués simultanément ou successivement) ou bien s'ils désignaient des portions de gamme.

Le problème des chiffres inscrits entre les termes (sauf en deux cas) était particulièrement difficile car ils pouvaient être interprétés de plusieurs façons.

Dans sa tentative, D. Wulstan combine les deux notions en usant du chiffre comme désignant la note prise à la série du groupe qualifié par le terme ; cependant sa méthode soulève une grave objection, car en deux cas, le chiffre dépasse l'étendue du groupe. On trouve, en effet, un *5* après un groupe de *4* notes ; Wulstan propose alors que les quartes puissent être renversées en quintes ; malheureusement, il ne peut user de ce stratagème à propos d'un *10* qui suit un terme de *3* notes ; il doit trouver une autre explication et parle de « chiffre conventionnel ». On connaît le dicton : deux explications valent moins qu'une ! En outre, et plus ennuyeux, le procédé de Wulstan ne produit pas assez de notes pour caser les paroles du texte chanté : il ne tente même pas d'en envisager la distribution.

Cet essai peu convaincant a poussé A. Kilmer à produire le sien.

---

17. D'autant plus que les actes de la Rencontre Assyriologique de 1977 ne seront pas publiés.

Celui-ci consiste à considérer les termes comme des intervalles sonnant simultanément, constituant une polyphonie à deux voix, où la grave représente la partie de l'accompagnement ; elle appelle « dyades » ces accords à 2 sons. Quant aux chiffres, elle croit qu'ils expriment le nombre de fois qu'il faut répéter ces dyades [18]. Cependant, son hypothèse achoppe aussi sur le 10 (qui serait une série invraisemblable de répétitions) ; elle tourne alors la difficulté en interprétant ce 10 comme 2 fois 5. En outre, elle doit se livrer à un découpage très arbitraire, nous le verrons, pour faire coïncider les paroles avec les dyades produites.

Examinons d'abord le texte en hourrite. Cette langue est encore inconnue, à part certaines notions grammaticales et quelques mots de vocabulaire, surtout religieux. Il s'agit ici d'une offrande à l'épouse du dieu-lune, la déesse Nikkal, qui correspond à la Ningal sumérienne ; mais on n'en comprend pas le mot à mot. Le texte est écrit sur 4 lignes en tête de la tablette et chaque ligne du recto se continue sur la tranche, puis au verso. Curieusement, les sept syllabes finales de chaque ligne, au verso, sont reprises à la ligne suivante du recto (de manière à établir la continuité du texte avec la ligne suivante, lorsqu'on retourne la tablette, semble-t-il). Le Pr Laroche croit y voir le procédé connu par les scribes babyloniens, employé comme transition entre deux tablettes différentes, qui se suivent, quant au contenu.

A. Kilmer adopte une autre explication, proposée par Güterbock dans ses premiers essais : ils croient tous deux que ces syllabes répétées constituent des refrains et Kilmer fonde toute son exégèse sur ces structures. Elle divise ses phrases (dont on ne connaît pas le sens précis) selon la fin des lignes d'écriture où interviennent ces pseudo-refrains. De plus, dans la répartition des syllabes sur les dyades répétées, elle découpe arbitrairement l'ensemble des termes musicaux en en isolant la première ligne (l. 5). Cette ligne serait la musique des refrains, répétée 2 fois (notion qu'elle conjecture par la restitution d'un mot *ša šini,* qui veut dire répéter) puis la ligne comprendrait aussi une coda de 5 syllabes, répétée deux fois (pour justifier le chiffre 10) ; le dernier mot de cette ligne est un mot complètement inconnu, tant en babylonien qu'en hourrite : elle se donne beau jeu en lui supposant, sans l'ombre d'une preuve, la signification de phrase finale ! A la ligne 6 commence donc pour elle la mélodie des couplets, qui ont d'ailleurs une longueur inégale.

---

18. A. Kilmer use du synonyme « dichord » au lieu de « dyad » dans la brochure accompagnant le disque.

Mais comme le nombre des syllabes et leur distribution coïncide mal avec le nombre de dyades, elle se voit obligée d'utiliser 2 fois la musique et de la distribuer en 2 parties *a-b*, *b-a* (construction antithétique donc). Chaque phrase est terminée par un refrain répété et le tout par la double coda de 5 syllabes (multipliée par 2, soit 10 fois la même dyade). Ce procédé d'une incroyable complication ne satisfait pas encore aux vraies données du texte, car parfois l'auteur doit forcer pour caser deux syllabes sur la même dyade ou

Thèmes musicaux et [Débuts phrases du texte notés par Duchesne-Guillemin

A Hurrian Cult Song from Ancient Ugarit

(ca. 1400 B.C.)

Transcription and Arrangement by Anne Draffkorn Kilmer

(freely – ♪ = ca. 96)

[x] ḫa - nu - ta ni - ya - ša zi - we ši - nu - te zu - tu - ri - ya u - bu - ga - ra

ku - dur - ni [ta - šal kil - la zi - li šip - ri ḫu - ma - ru - ḫat u - wa - ri

wan-da - ni - ta u - ku - ri kur-kur-ta[i]-šal-la u - la - li kab-gi al - lib - gi ši - rit mur-nu - šu

[we - šal ta - tib ti - ši - ya u - nu - ga kab - ši - li u - nu - gat ak - li

šam - šam me - lil [uk - lal tu - nu - ni - ta - ka ḫa - nu - ka ka - li - ta - nil ni - ka - la

[ni(u)-ra - šal ḫa - na ḫa - nu - te - ti [att - (a)yaš-tal at - ta - ri tae - ti ḫa - nu - ka

[x - x x x x x x x] - ša - ti we - we ḫa - nu - ku

x denotes broken or effaced portion of tablet

© Anne Draffkorn Kilmer 1974

restituer des chiffres douteux en tirant dans le sens de son hypothèse (fig. 2).

Discussion. La première objection qui me vint à l'esprit lorsque A. Kilmer exposa oralement son hypothèse, au Congrès de Paris, fut d'ordre musicologique : il est totalement invraisemblable qu'une polyphonie comme celle qu'elle reconstitue ait été pratiquée en Proche-Orient au milieu du 2e millénaire, alors que, de nos jours encore, la musique y est restée monodique. Les musicologues un peu avertis ne s'y tromperaient pas ! Si on admet qu'une certaine hétérophonie a pu exister dans la musique grecque antique, par exemple, elle devait être limitée à l'emploi d'octaves, quintes et quartes, ou à une note tenue en « pédale » comme l'*ison* des Byzantins. L'accompagnement des mélodies indiennes se fait actuellement sur une constante : un motif perpétuel dû à l'ébranlement régulier, dans le même ordre, des cordes à vide de l'instrument accompagnateur. La polyphonie des « dyades » d'A. Kilmer n'offre jamais ce caractère.

Dans une réponse écrite pour la *Revue d'Assyriologie,* D. Wulstan [19] s'élève aussi avec fermeté contre la maladresse des suites de dyades et, avec bon sens, repousse un processus de notation si compliqué pour un si piètre résultat.

La réfutation que je fis, dans le numéro suivant de la même revue, reposait d'abord, vu mes lecteurs, sur des raisons grammaticales de structure. Le Pr Laroche ayant signalé que le premier mot de chaque phrase en hourrite est pourvu d'un suffixe « al » appelé enclitique, j'ai pu reconstituer la découpe des phrases du texte de l'hymne. Il y en a sept, de longueur inégale (notamment la 5e et la 6e) et elles ne coïncident pas avec la découpe d'A. Kilmer par les pseudo-refrains. Ceux-ci, indiqués en italique (fig. 3), tombent soit au milieu de la phrase 2, soit au début de la phrase 4, soit à la fin de la phrase 5. De plus, les phrases 1, 6 et 7 n'ont pas de refrains. Nous y reviendrons plus loin.

Il faut donc écarter l'idée des refrains et revenir à la suggestion du Pr Laroche à propos de ces mots répétés ; je cite : « on a là une sorte de rappel, analogue à la catch-line (guidon) des tablettes en série ».

A. Kilmer et le Pr Güterbock ont écarté l'idée de *catch-line* dans le texte hourrite, parce qu'en Babylonie un tel procédé n'apparaît jamais dans le texte d'une même tablette. Je réponds que notre texte hourrite tourne en spirale, recto-verso-recto, ce qui est aussi

19. Cf. note 15.

une disposition inconnue en Babylonie et qui justifie l'emploi de guidons, quand on retourne la tablette et qu'on doit raccrocher à la ligne suivante.

Il est toutefois une autre objection de structure que A. Kilmer et ses collaborateurs n'ont pas pu éluder, c'est la question des répétitions, dans le texte musical, *de termes constituant des séquences.* Nous trouvons, en effet trois sortes de formules répétées : à la ligne 6, les termes *titim išarte, zirte, šaaḫri,* [*saššа*]*te, irbūte* qui se représentent dans le même ordre (mais pourvus de chiffres différents) à la fin de la ligne 7 et passent à la ligne 8, formant ce qu'on peut appeler le *thème musical A.* Plus loin, trois répétitions, l. 8 et 9, de deux termes *šaaḫri-šaššate,* constituent un *thème B.* Enfin, à la l. 10, il y a encore une triple répétition de termes jumelés *kitme-qablite,* qui forment une sorte de conclusion, le *thème C.*

Aucun de mes prédécesseurs dans l'exégèse n'a vu la présence de ces thèmes. Or, en regardant de près la transcription Kilmer (fig. 3), on s'aperçoit que le thème B est coupé, à 2 dyades de son début, par un de ses pseudo-refrains ; la figure 4 donne le détail des expressions réalisées en dyades : j'y signale les thèmes A, B, C, par un trait, et par un crochet [le début des phrases grammaticales (qui s'opposent à la découpe du texte selon les lignes d'écriture adoptée par Kilmer) ; je montre aussi la présence insolite d'un triton : ⌉ intervenant dans la mélodie à la ligne 2 entre *irbute* et *naat qabli ;* enfin, je signale par un astérisque *, la non-coïncidence du texte avec les dyades, soit par télescopage, soit par étirement (le premier sur *ta i* est spécialement grave, vu que *išalla* est un début de phrase selon Laroche). Le signe ∩ indique un mot qui commence au milieu de 2 dyades répétées : des parenthèses entourent les chiffres douteux.

En résumé, toute la construction proposée par le disque repose, non seulement sur la découpe erronée, mais sur un *mot restitué : ša šini,* qui justifie pour l'auteur ces nombreuses répétitions. On peut d'étonner qu'une interprétation d'un document aussi important soit fondée sur des bases aussi fragiles.

Le texte qui accompagne le disque mérite aussi un commentaire. Il fut édité en 1976, mais fut certainement écrit bien avant que Kilmer ne connût les objections de structure que je lui fis en proposant ma propre restitution (1975) [20], car il répond seulement aux réserves que j'avais exprimées oralement à Paris en 1973 et aux objections publiées par Wulstan en 1974 ; il s'ensuit que la recons-

20. La bibliographie de la brochure ne cite pas mon article de 1975.

Texte	Thèmes Musicaux
1 [xxx]-ḫanuta niyaša ziwe šinute zuturiya ubugara ḫuburni	Ḳablite 3 irbute 1 kablite 2 [ešgi] titim išarte 10 uštamari
2 Tašal killa zili šipri *ḫumaruḫat uwari* wandanita ukuri kurkurta	A titim išarte 2 zirte 1 šaaḫri 2 šaš-šate 2 irbute 2 embube 1 šaššate 2
3 Išalla ulali kabgi ạlligi širit [xx]-nušu	irbute 1 šaššate 1 titarkabli 1
4 *Wešal tatib tišia* unuga kapšili unugat akli šamšamme [x]-lil	A titim išarte 4 zirte 1 šaaḫri 2 šaššate 4 irbute 1 naatkabli 1
5 Uklal tununita [xxx]-ka *kalitanil nikala*	B šaaḫri 1 šaššate 4 šaaḫri 1 šaššate 2
6 Niḫurašal ḫana ḫanuteti	šaaḫri 1 šaššate 2
7 Attayaštal atarri ḫueti ḫanuka [xxxxxxx]-aš šati wewe ḫanuku	C irbute 2 kitme 2 kablite 3 kitme 1 kablite 4 kitme 1 kablite 3 ou 5.

truction offerte par le disque est faussement présentée au public comme étant la plus récente.

La partie philologique et historique, relative à la découverte de ce chapitre nouveau de la civilisation mésopotamienne, est correcte et les reproductions des trois fragments, rassemblés si heureusement par Laroche pour former la tablette h. 6 de Ras Shamra, sont claires ; les photos de Kilmer faites au musée de Damas et agrandies d'1/5e, sont excellentes.

Par contre, la discussion musicologique pèche en plusieurs points (en plus de la question fondamentale de l'existence de la polyphonie). Par exemple : elle présente une hypothèse hasar-

deuse, émise par Stauder [21], sans en voir l'inutilité et les défauts. Celui-ci reconstruisait la première théorie comme devant être démontrée sur un luth à 9 ou 7 cordes, alors que jamais un pareil instrument n'a été employé en Mésopotamie.

Deuxièmement, en voulant, dans son tableau 8, compléter et restituer la tablette du British Museum (ce qui n'était pas nécessaire, puisque Gurney, Wulstan et Kümmel l'avaient fait correctement), Kilmer et Crocker l'ont amputée de la première démarche (partant sur l'*iṣartu*), et l'ont commencée sur l'accord de *qablitu*, ce qui fait que la première colonne de la tablette a seulement 6 démarches de modulation au lieu de 7. En outre, on se demande pourquoi, en débutant, l'instrument ne devrait pas être dans son accord normal : gamme diatonique de do, mais partant d'un mi au grave, qui est le *seul*, répétons-le et insistons-y, à justifier les démarches décrites par la tablette. Il résulte de ce faux départ que Kilmer et Crocker n'ont pas compris qu'il y avait deux méthodes possibles de modulation (disons en bémolisant et en diésant — et non en dédiésant et en diésant). On peut être certain de ceci, puisque le processus doit partir chaque fois (et surtout la première démarche !) de son accordatura normale. Les Babyloniens, dont les spéculations musicologiques sont admirables, n'ont certes pas manqué la possibilité des deux procédés.

Une dernière remarque est nécessaire, à propos de la reconstruction par Brown de la lyre de Mégiddo : l'attache de cordes à la partie supérieure (plafond) de la caisse de résonance n'est pas correcte et n'a pas de parallèle dans ce qu'on sait de ce type d'instrument dans l'Antiquité. Il est essentiel à la définition même de la lyre que les cordes passent parallèlement à la caisse de résonance, sur un pont, et s'attachent au-delà de celui-ci à une pièce en saillie ou à un point fixe. Brown n'a pas remarqué que le personnage vu de profil sur l'ivoire ne montre que le *dos* de l'instrument ; l'attache des cordes n'est pas où Brown la met ; il n'a pas compris qu'elle n'est pas visible, se trouvant sur la face cachée de la lyre représentée sur l'ivoire.

*
* *

Enfin, je me permettrai, pour terminer le présent exposé sur une note moins négative, de rappeler comment j'ai, à mon tour, tenté de ressusciter la musique hourrite, en me fondant sur les structures grammaticales signalées par Laroche et sur les thèmes que j'avais

21. W. STAUDER, « Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend », *Festschrift W. Wiora* (Kassel, 1967), pp. 157-163.

discernés dans la partie musicale. L'idée de faire coïncider le début des phases du texte religieux avec celui des thèmes s'est naturellement imposée comme logique à mes essais et elle s'est révélée féconde.

Prenant comme point de départ la donnée sûre du mode qui situait chaque terme à sa place dans la gamme, j'ai pensé qu'on ne pouvait attribuer à ceux-ci ni la valeur d'accords, ni d'hétérophonies, ainsi que le faisaient Kilmer et Crocker, puisque la polyphonie était raisonnablement à écarter. D'autre part, il était également impensable de prendre les termes comme des notes d'intervalles successives, parce qu'une telle suite de sauts, dont certains fréquemment atteignaient la sixte, ne constituait pas une mélodie acceptable. Il restait, puisque les notes conjointes sont une disposition très normale dans la musique des primitifs, à considérer les termes comme des portions de gamme. D'ailleurs, la tablette du British Museum m'y autorisait, puisqu'elle dépeint, pour moduler, le déplacement des tons et demi-tons dans un intervalle composé.

Ensuite, en analysant l'enchaînement des groupes, abstraction faite des chiffres, je constatai que dans deux cas, il y avait des enchaînements maladroits : l'un avec un triton (du si au fa inférieur), que les Babyloniens considéraient comme impur, l'autre avec un saut de septième (du si supérieur au do inférieur), difficile pour les chanteurs. J'en conclus que les chiffres placés entre les termes devaient avoir un rôle de transition pour éviter ces mauvais pas et qu'ils représentaient probablement des notes ajoutées. Ceci posait un double problème : 1° Comment étaient choisies ces notes intermédiaires ? Logiquement, elles devaient être de même nature que celles du terme, sinon on aurait employé pour les désigner, plutôt qu'un chiffre, un autre terme. 2° Comment se disposaient-elles ? Cela dépendait pour une part de leur nombre, d'autre part du besoin d'éviter les dissonances : ainsi le chiffre 1 ne pouvait indiquer la répétition de la dernière note du groupe, parce qu'il n'y aurait eu rien de changé aux dissonances, là où il en existait. Il fallait aussi que la solution fût le plus simple possible et facile à retenir : ce pouvait très bien être l'avant-dernière du groupe.

En outre, pour les chiffres 2, 3, 4, 5 et 10, il ne fallait pas dépasser l'intervalle de seconde, puisque, si les notes ajoutées avaient atteint la tierce ou davantage, on aurait pu les désigner par un terme de tierce ou d'un intervalle plus grand. Il fallait aussi et surtout que le procédé adopté fût le *même pour tous les chiffres*. Logique, simplicité, facilité mnémotechnique, tout imposait le *choix de l'intervalle de seconde* pour lequel il n'y a pas de terme dans la nomenclature de la

tablette mathématique. Le chiffre 10 s'expliquait ainsi très aisément, car il exprimait une sorte de trille (mouvement connu dans la théorie grecque sous le nom de *térétisme*).

Cette dernière constatation me fit faire un pas de plus : ce trille était l'indice d'une musique ornée, donc non syllabique ; par conséquent, chaque syllabe du texte pouvait s'étendre sur plus d'une note. Ceci m'ouvrait des perspectives.

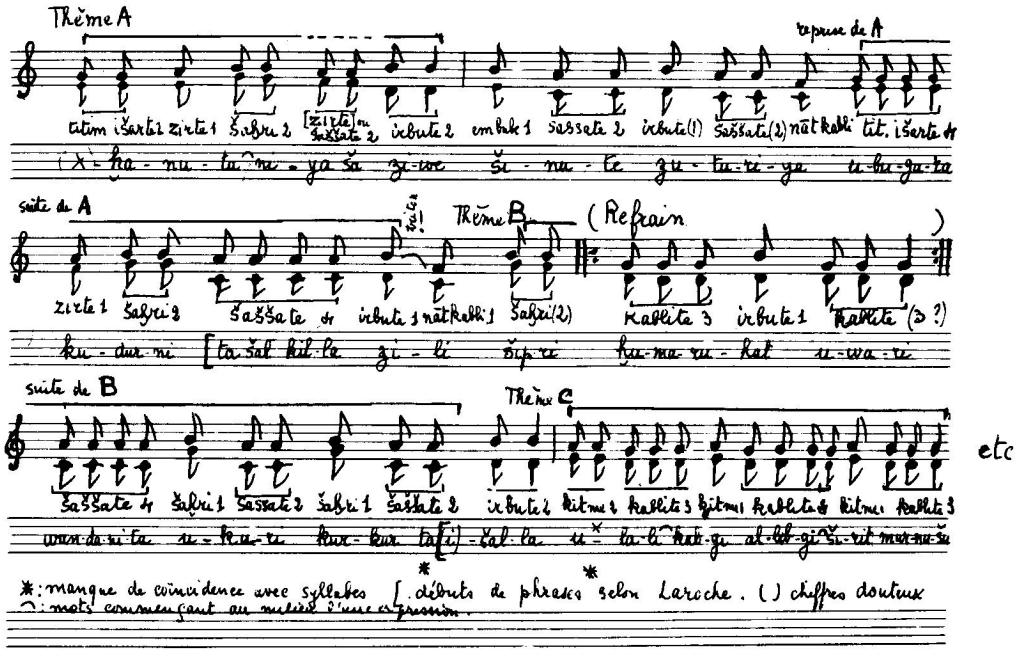


Fig. 4. — *Version Kilmer (insertion du « refrain » dans thème B) détail des expressions*

Je m'acharnai alors sur la structure en essayant de faire coïncider comme je l'ai dit plus haut le début des phrases et celui des thèmes (fig. 4). Je laissai provisoirement de côté la première phrase et la première ligne de notation, où il y avait trop d'inconnues constituées par le mot abîmé (que Kilmer prend pour *ša šini*) et le mot inconnu *uštamari*. La deuxième phrase pouvait commencer sur le thème A, la troisième pouvait se placer sur le développement intermédiaire et la quatrième sur la reprise du thème A.

Je fus stimulée, lorsque je vis que le thème B s'appliquait aux phrases 5 et 6, et quand je remarquai que la phrase 5 est approxi-

mativement deux fois plus longue que la 6e : je constatai que, comme le thème B est fait de trois reprises, il en résultait que la courte phrase 6 correspondait au dernier tiers du thème B. Cela me permettait une précieuse *vérification,* parce que le texte : « Nihurašal ḫana ḫanuteti » de cette phrase 6 avait 10 syllabes et correspondait à *šaahri* (si, la, sol) et *šaššate* (do, ré, mi, fa, sol, la), soit seulement à 9 notes ! Je tenais donc la *preuve* qu'il fallait ajouter des notes et qu'elles étaient signifiées par les chiffres.

Revenant ensuite à la première phrase musicale, je vis que la place du mot érasé (ligne 5) convenait plutôt à deux signes cunéiformes qu'à trois, comme le propose Kilmer (qui voudrait y voir *ša šini* !).

Je cherchai alors dans la liste des termes techniques hourrites publiée par Laroche et je trouvai que *ešgi* ou *išgi* était le seul à avoir deux syllabes. De plus, ce terme est écrit de deux façons et il me semble que les signes qui le composent dans la tablette h. 19, p. 493, se rapprochent des traces érasées de notre tablette. Mon hypothèse se justifie passablement du point de vue musical, car cette expression correspond à do, ré, mi, tierce comprise dans la quarte modale *« nid qabli »*.

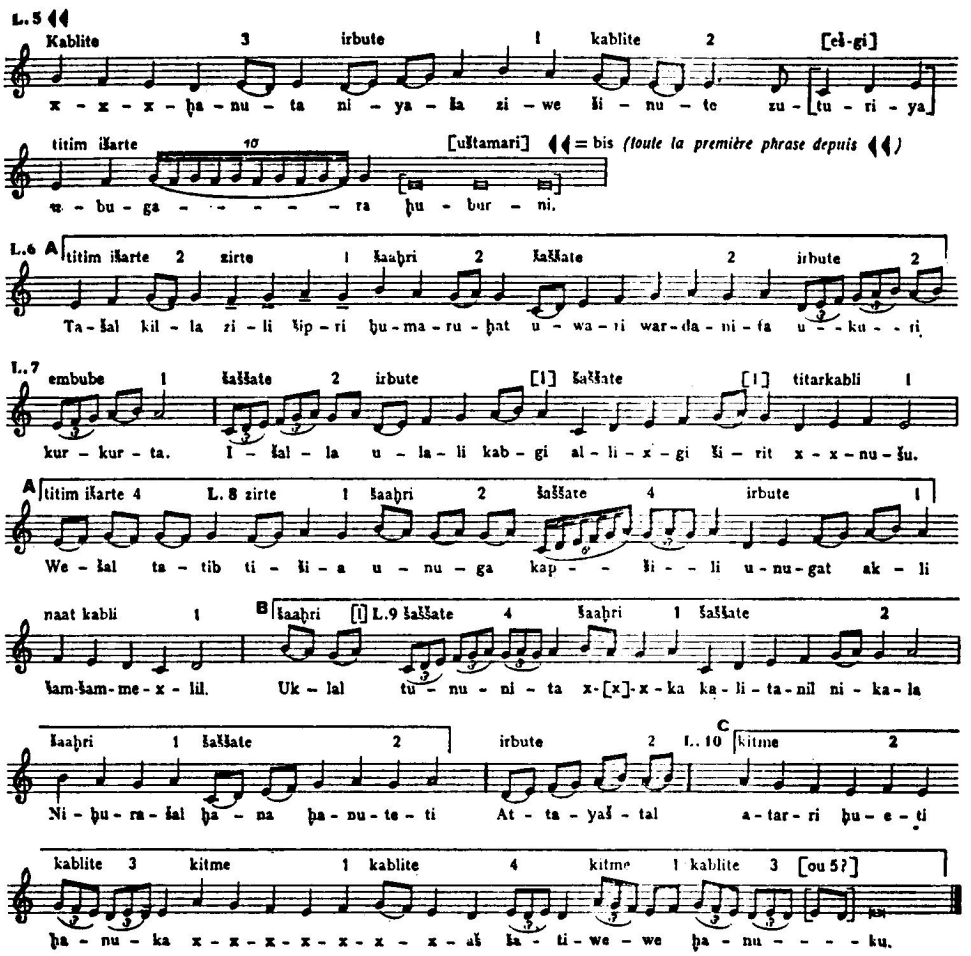
En ce qui concerne le mot inconnu *uštamari,* rien ne peut nous guider qu'une suggestion esthétique, que je risque : je pensai qu'après un trille, la phrase musicale pouvait se terminer sur un repos par une longue note ou par deux ou trois notes sur le *même degré.* Les Hourrites avaient-ils le moyen de désigner une note unique ? Ils ont encore tout un lot de termes inconnus parmi lesquels Laroche dans son article de la *Revue d'Assyriologie,* 67, p. 128, croit reconnaître sous l'expression *« etamašeani »* la réplique ougaritienne de la corde Ea l'a faite et par conséquent, puisque ce terme est employé dans la notation, il pourrait rendre le nom de la 4e corde. *Uštamari* est-il un terme parallèle rendant le mi (son de la 3e corde), cela reste conjectural, mais n'est pas impossible. Je l'indique prudemment entre crochets dans ma transcription musicale.

Un dernier point très important, mais totalement obscur, est le *rythme,* pour lequel la tablette n'offre *aucune* indication ; il devait probablement dépendre du rythme naturel de la langue hourrite qui, malheureusement, nous est totalement inconnu ; nous sommes donc forcément dans le domaine de l'hypothèse pure. Toutefois, j'ai adopté comme règle assez stricte de faire coïncider le début de chaque mot (ou presque) avec le début du terme de notation ; parfois deux mots courts se groupent naturellement sur une expres-

sion et ses ajouts ; lorsqu'une syllabe se chante sur une seule note, je lui fixe conventionnellement la valeur d'un temps ; si elle s'étend sur plusieurs notes, je subdivise en valeurs moindres. La mesure est libre comme généralement dans le chant oriental. Le tempo est assez lent, puisque la musique est mélismatique.

Ma transcription se caractérise par quatre points principaux :

1) elle offre une structure thématique correspondant aux phrases du texte ; 2) elle use de mélismes grâce aux groupes formés par les sixtes et leurs ajouts ; le trille ne reste donc pas isolé, ni



insolite ; 3) elle présente des finales de mots sur notes contiguës ; ces finales sur secondes lui donnent une allure caractéristique ; 4) le rythme est fluctuant avec des passages tantôt binaires, tantôt ternaires (fig. 5).

Le résultat d'ensemble se compare de manière très convaincante avec la musique juive traditionnelle, conservée dans le culte avec le plus grand soin. L'imposant corpus des chants juifs, recueillis par Idelsohn dans les années 1914 et suivantes, et qui s'étend à toutes les communautés principales d'Orient et d'Europe, m'a beaucoup aidée pour établir la validité de cette comparaison.

Entre autres exemples, j'y ai trouvé un psaume des Juifs babyloniens [22], (car beaucoup de Juifs étaient encore fixés en Mésopotamie à cette époque-là) ; j'ai pu y constater : 1) que l'ambitus s'étend à *sept notes,* comme dans l'hymne hourrite ; il remonte donc à une époque relativement primitive ; 2) que la structure se découpe en *trois thèmes,* repris sur un *texte continu* qui n'est donc pas la cause des répétitions de la musique ; 3) que le groupement des syllabes offre des passages légèrement ornés sur rythme binaire et ternaire alternant, avec des groupes de six notes et plus, comme dans notre chant ; enfin 4) chose remarquable, on y trouve les *finales sur secondes,* comme dans les notes ajoutées par les chiffres de notre tablette (fig. 6).

Il semble donc permis de déceler, et ce résultat serait très important pour les sources de la culture musicale juive, une survivance de la tradition babylonienne, non seulement en Mésopotamie, mais dans toute la diaspora, comme en témoignent d'autres exemples. Les Hourrites, devenus géographiquement voisins d'Israël, ont pu servir d'intermédiaires à une très haute époque, bien avant la captivité des Juifs à Babylone.

Dans l'exécution chantée de la mélodie ressuscitée, j'ai répété la première phrase, par analogie avec les chants juifs qui reprennent toujours celle-ci, car, dans notre tablette, il est possible que les deux coins situés au début et à la fin des deux traits séparant le texte religieux de la notation, indiquent cette répétition. Toutefois, il serait peut-être préférable de confier la première phrase à un soliste à cause du trille [23]. Les coins, dans ce cas, mettraient en valeur ce solo, comme nos guillemets introduisent une citation.

---

22. A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies* (Paris-Berlin-Jerusalem, 1914-1932). L'exemple cité est pris au volume II, *Gesänge der babylonischen Juden* (1922), n° 95.

23. Je dois cette suggestion à M. Marc Honegger, que je remercie vivement.

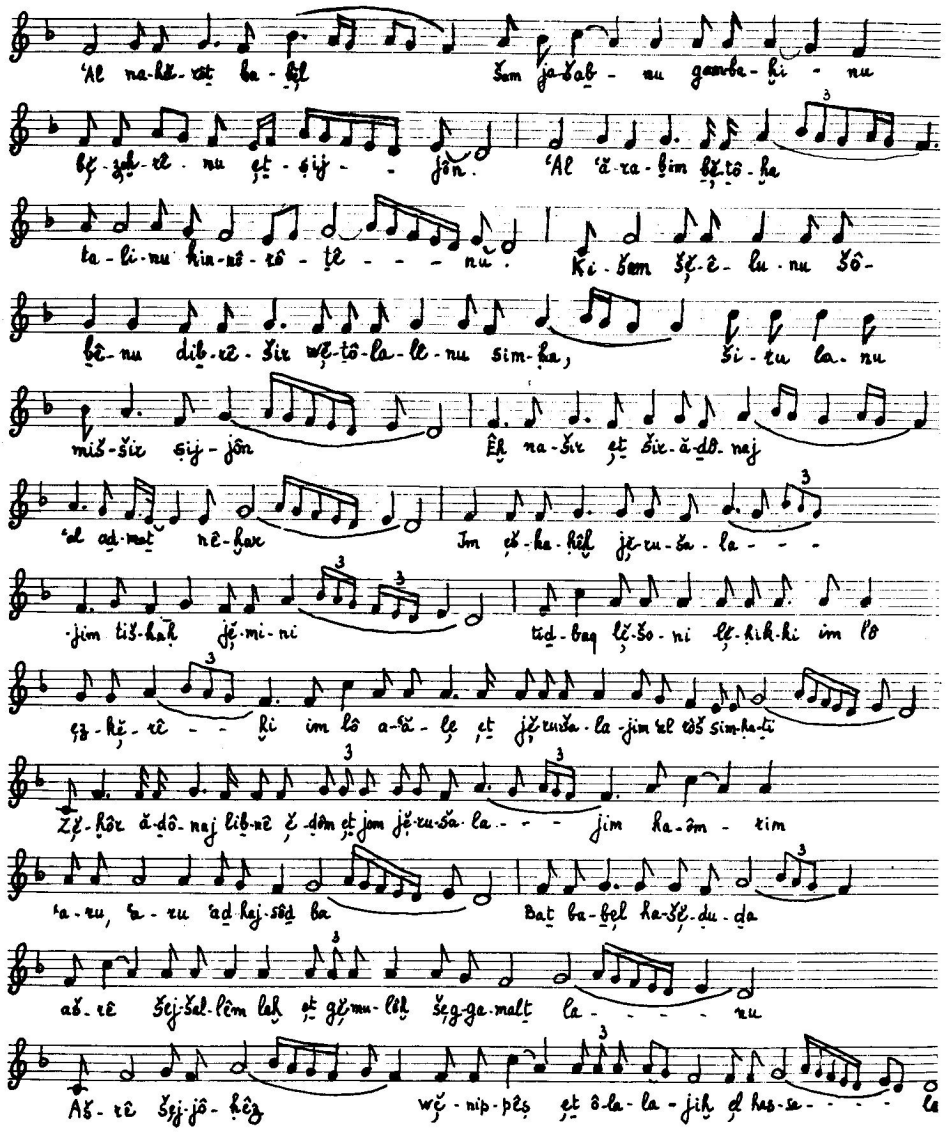

'Al na-hă-rôṭ ba-ḫęl Šam ja-šaḇ-nu gam-ba-ḫi-nu
bę-zoḫ-rê-nu ęṭ-ṣij-jôn. 'Al 'ă-ra-ḇim bę-ṭô-ḫa
ta-li-nu hin-nê-rô-ṭê-nu. Ki-šam šę-ê-lu-nu šô-
ḇê-nu diḇ-rê-šir wę-ṭô-la-lê-nu sim-ḥa, ši-ru la-nu
miš-šir ṣij-jôn Êḫ na-šir ęṭ šir-ă-ḏô-naj
'al aḏ-maṯ nê-ḫar Im ęš-ka-ḥêḫ ję-ru-ša-la-
-jim tiš-kaḥ ję-mi-ni tiḏ-baq lę-šo-ni lę-ḥik-ki im lô
ęz-kę-rê-ḫi im lô a-'ă-lę ęṭ ję-ru-ša-la-jim 'al rôš sim-ḥa-ṯi
Zę-ḫôr ă-ḏô-naj liḇ-nê ę-ḏôm ęṭ jom ję-ru-ša-la-jim ha-ôm-rim
'a-ru, 'a-ru 'aḏ-haj-sôḏ ba Baṯ ba-ḇęl ha-šę-ḏu-ḏa
aš-rê šęj-šal-lêm laḫ ęṭ gę-mu-lôḫ šęg-ga-malṯ la-nu
Aš-rê šęj-jô-ḥêz wę-nip-pêṣ ęṭ ô-la-la-jiḫ ęl has-sa-la

Fig. 6.

La vieille musique chrétienne de Syrie, dite de rite chaldéen, a été recueillie par dom Parisot [24] au siècle dernier et par dom Jeannin [25], il y a environ cinquante ans, mais cette liturgie a conservé une allure très ancienne, parce qu'elle représentait l'art d'une petite minorité, attachée à ses traditions ; elle nous apporte aussi des points de comparaison frappants : c'est une *musique diatonique* souvent bâtie sur *trois thèmes :* il y a aussi des alléluias ornés aux rythmes fluctuants avec *finales sur secondes.* Enfin, j'ai rencontré dans la 3e partie d'une longue composition une structure étrangement semblable à notre thème C : après une courte introduction, un motif double rappelant le couple *kitme-qablite* est aussi repris trois fois et se termine par une forme abrégée du même motif (fig. 7). On voit donc que les usages musicaux traversent les siècles. Le chant grégorien, héritier des traditions orientales, nous apporte encore l'écho des finales sur secondes (je songe notamment au Veni creator spiritus). Lorsqu'on exécute la restitution de l'hymne telle que je l'ai proposée, les accents de cette musique hourrite ne nous sont pas étrangers, ni insolites : nous les reconnaissons d'instinct et je crois qu'il est permis de penser qu'ils sont une partie de notre patrimoine ancestral.

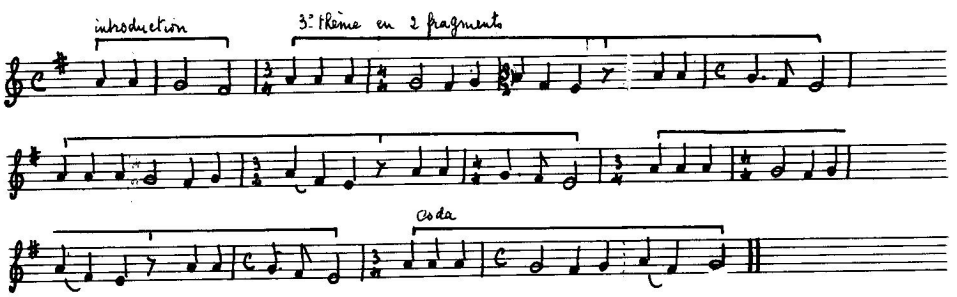


Fig. 7.

* * *

24. DOM PARISOT, *Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie* (Paris, 1899), notamment p. 234, n° 334.

25. DOM JEANNIN, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes,* 2 vol. (Paris, 1924). Le n° 64 (vol. II, pp. 46-47) est reproduit ici. Voir aussi l'alléluia cité, même volume, n° 13, p. 10.

SUMMARY

The discovery of a Babylonian musical theory, published by the author in 1963 (*Revue de Musicologie,* 49, 3-17) has repeatedly been confirmed by further discoveries, notably by that of a Hurrite tablet containing a musical notation. Of this notation, very difficult to interpret, three solutions have been offered so far. The first two have already been refuted by the author (*Revue d'Assyriologie,* 69 [1975]), who proposed a third one. Nevertheless, a record has appeared since, based on the 2nd one and ignoring the refutation. This has made necessary a new refutation, on arguments both philological and musical. The present article reproduces, with emphasis on the musicological side, a paper read at the Rencontre Assyriologique in Paris, July 1977.

Gaston G. ALLAIRE

Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault : une tentative de solution

I

L'Antefana [1]

Si l'ensemble de la musique d'avant 1600 est restée jusqu'à ce jour une immense énigme à certains points de vue du rythme, des notes altérées, de l'improvisation, de l'exécution etc... à l'intérieur de cette grande énigme nous en trouvons de plus petites comme « L'Antefana » et le double hoquet de Machault.

Plusieurs musicologues ont tenté de résoudre l'énigme de « L'Antefana », parmi eux les professeurs Lowinsky [2] et Seay [3]. Ce dernier écrit dans sa discussion de l'œuvre : « Après un examen sommaire, il est clair que nous avons affaire ici à une sorte d'énigme musicale, car la musique est parsemée de tritons à éviter au moyen de la mise en application d'une certaine règle qui n'est pas définie. Une fois la règle connue, le musicien peut chanter l'œuvre sans difficulté ou avec peu de difficulté. » [4]

---

1. The British Library, MS Add. 29987, fol. 55r ; édition du manuscrit en facsimilé par Gilbert Reaney, MSD-13 (Rome, AIM, 1965) et dans Nino PIRROTTA, *The Music of Fourteenth Century Italy*, III (Rome, AIM, 1962).

2. Edward E. LOWINSKY, Préface de la *Musica Nova* éditée par H. Colin Slim dans la série « Monuments of Renaissance Music » (Chicago, 1964), I, p. xi-xiii.

3. Albert SEAY, « The Beginnings of the Coniuncta and Lorenzo Masini's ' L'Antefana ' », in *L'Ars Nova Italiana del Trecento, Secundo Convegno Internazionale, 1969* (Certaldo, 1970), pp. 51-65.

4. *Ibid.*, p. 58. « Casual inspection makes it clear that some kind of puzzle is involved, for the music is filled with tritones that are to be avoided, this through the application of some rule not clearly stated. When the rule is known, the singer will be able to perform the work with little or no difficulty. »

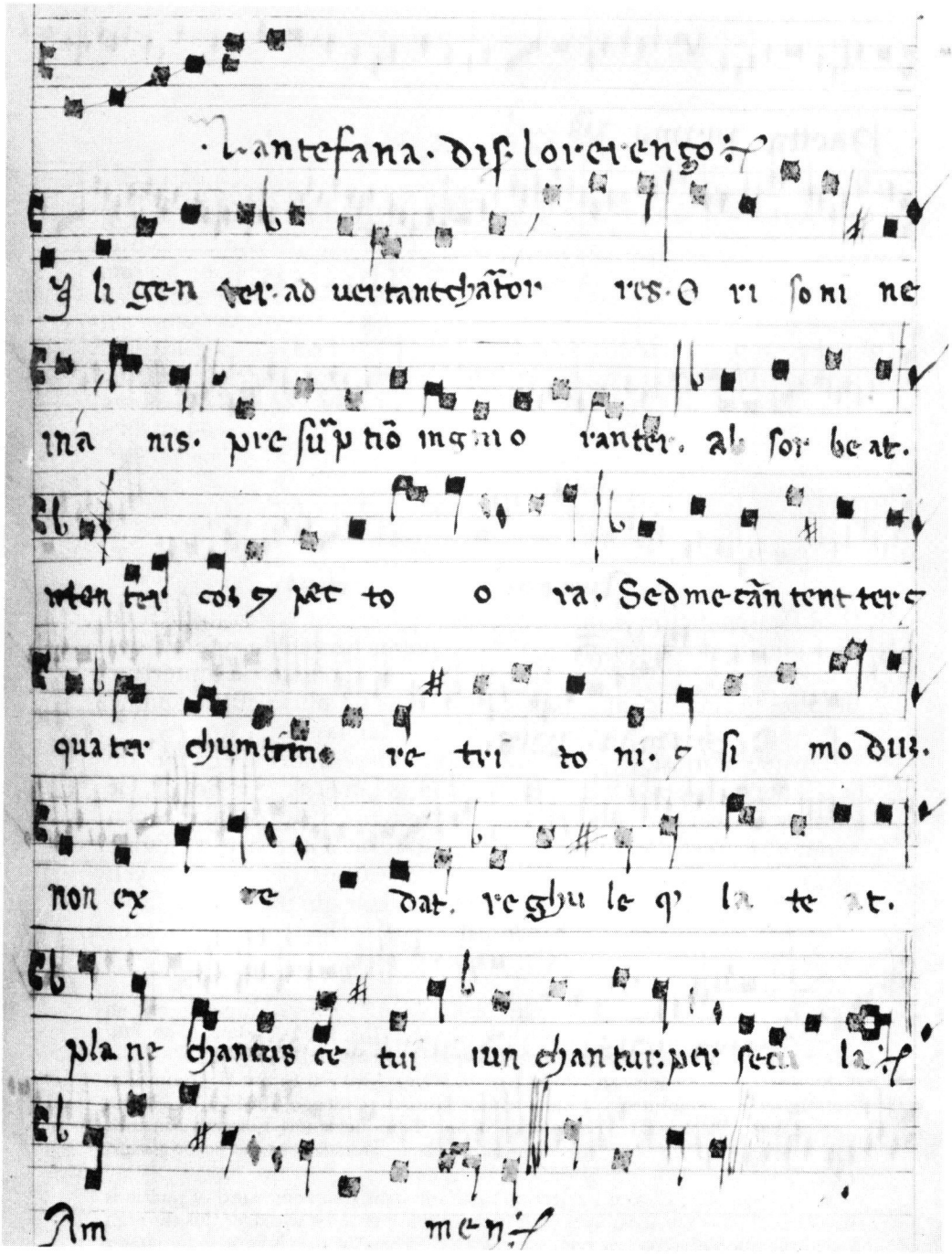


Planche 1. — L'Antefana. Londres, The British Library, MS Add. 29987, fol. 55r (cliché The British Library).

En effet, « L'Antefana » de Lorenzo Masini comporte un texte qui suggère que cette œuvre aurait servi à éprouver la solmisation de jeunes chantres de maîtrise : « Que les chantres prennent bien soin, qu'à leur insu, leur vanité présomptueuse à émettre des sons n'absorbe pas leur esprit, leur cœur et leur âme. Mais plutôt, qu'ils me chantent jusqu'à trois et quatre fois en évitant bien les tritons, et s'ils n'enfreignent pas les prescriptions de la règle sous-jacente, qu'ils soient admis aussitôt et pour toujours, dans le monde du chant. Amen. » [5] Et le professeur d'expliquer la signification du mot « Antefana » : « Le mot ' Antefana ', écrit-il, est fait de trois éléments, les deux mots ' ante ' et ' fa ' plus la syllabe finale ' na '. Ce mot signifierait donc que dans ce morceau (de musique) quelque chose arrive ' ante fa ', et ce quelque chose est évidemment mi ». [6] Ici, on ne peut pas être d'accord avec le professeur Seay, car ce qui arrive avant *fa,* ce n'est pas *mi,* mais bien *na.* Mais, d'où vient ce *na* ?... Quelle est sa signification ?... Dans aucun traité ni dans aucun autre morceau de musique on ne trouve cette syllabe ; on ne peut procéder ici que par hypothèses.

Nous savons qu'en théorie, il était possible de construire un hexacorde contenant Ré bémol, et le Motet expérimental *Quid non ebrietas* de Willaert [7] est un exemple classique du système des hexacordes parcourant le cycle des quintes. Mais dans la musique polyphonique ordinaire, à cause de la gamme non tempérée encore en usage pendant la Renaissance, un Ré bémol obtenu au moyen du cycle des quintes — selon le point de départ, bien entendu — sonnait faux, et c'est pourquoi, tout comme le Ré dièse, il n'était pas utilisé. La solution proposée à l'énigme de « L'Antefana » est donc de savoir solmiser de façon à éviter de chanter Ré bémol aux endroits marqués par une astérisque dans l'exemple musical 1. La signification des signes de « L'Antefana » étant intimement liée à la genèse du système des hexacordes, il est peut-être judicieux de commencer par un exposé de ce système et des signes qui y sont associés.

---

5. « Diligenter advertant cantores Oris soni ne inanis presumptio ignoranter absorbeat mentem cor et pectora Sed me cantent ter et quater cum timore tritoni et si modum non excedat regule quae latet plane cantus coetui iungantur per secula. Amen. »

6. SEAY, *op. cit.* p. 59. « The word ' Antefana ' has three elements, the two words ' ante ' and ' fa ' together with the adjectival ending ' na '. Its significance is that this is a piece in which something appears ' ante fa ' or before fa ; this something is evidently mi. »

7. Edward E. LOWINSKY, « Adrian Willaert's Chromatic ' Duo ', Re-examined », *Tijdschrift voor Musiekwetenschap,* XVIII (1958), p. 1.

Exemple musical 1.

L ' A N T E F A N A

Br. Mus. Add. 29987, fol. 55r. Lorenzo Masini

Ut ré fa sol sol fa na la na fa fa sol fa
F-Ut Bb-Ut

mi la sol fa sol la sol fa sol na la fa na la sol la na la
F-Ut Bb-Ut

sol fa fa sol la sol fa fa sol la na fa sol fa la sol la

fa fa la sol fa la sol fa fa na la na la sol fa sol fa
F-Ut Bb-Ut F-Ut

sol fa ut mi fa sol la fa la mi ré fa sol fa la mi fa sol la
C-Ut Bb-Ut

fa fa sol fa la sol la la fa la sol fa na Ut fa na
F-Ut Bb-Ut F-Ut Bb-Ut

fa sol fa na la sol fa sol fa fa fa fa mi ré la mi fa fa
F-Ut C-Ut

Dans la *gamma* construite à partir de Γ il y a deux sortes de demi-tons, le demi-ton de la quarte fondamentale : *Ut, ré, mi, fa,* et le demi-ton de la quarte mutée : *fa, sol, la, fa :*

Hex. Naturale
4te mutée
Γ A ♮ C D E F[8]
Ut ré mi fa sol la fa (*Una nota fa supra la*)[9]
4te fondamentale
Hex. Durum

Lorsque les musiciens-théoriciens médiévaux ou leurs prédécesseurs transposèrent cette *gamma* sur la première note du deuxième hexacorde, ils s'aperçurent que pour obtenir le même ordre de tons et de demi-tons que dans la *gamma* originelle, ils devaient inventer un signe qui ferait abaisser la septième note, d'où la naissance du bémol et de l'hexacorde Molle[10] :

Hex. Molle
4te mutée
C D E F g a b♭
Ut ré mi fa sol la fa (*Una nota fa supra la*)
4te fondamentale
Hex. Naturale

8. Afin d'éviter toute confusion, et parce que les syllabes de solmisation, excepté *ut,* sont les mêmes que le nom des notes en français, j'emploierai ici les syllabes françaises pour nommer les notes, mais avec la première lettre en majuscule, tandis que j'utiliserai les lettres de l'alphabet comme on le fait en anglais et dans les traités du Moyen Age et de la Renaissance pour les notes des hexacordes.

9. Maximilian GUILLIAUD, *Rudiments de musique pratique* (Paris, 1554), chapitre 5. « Toutesfois & quantes que par dessus ces six voix s'en trouvera une seule n'excedante que d'une seconde, elle s'appellera fa, sans faire muance, laquelle faudra profférer mollement mesmement sans aucun signe de b mol, pourvu que celuy de ♮ dur n'y soit mis. »

La *una nota fa supra la* était presque considérée partie de l'hexacorde comme le fait voir l'exemple de la *Prima deductio* ♮ *duri primi* illustrée par Guillaume Guerson dans son *Utilissime musicales regole...* (Paris, 1514), fol. iiii^{v} :

Γ, A, ♮, C′ ♮, C, D, D, E, D, C, D, C, D, E, F,
(Transposition en notation alphabétique)

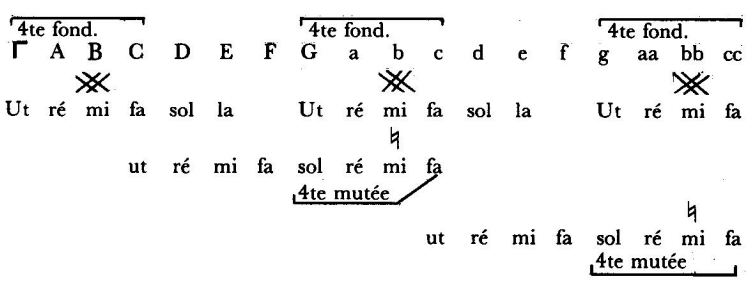
10. Je sais que je simplifie à l'extrême, mais je n'ai ni l'espace ni la compétence pour démontrer comment le bémol *(synemennon)* découle de la théorie musicale grecque.

De même, on obtiendra l'échelle de F-Ut en transposant l'échelle de C-Ut sur F, l'échelle de B♭-Ut en transposant l'échelle de F-Ut sur B , etc...

Un problème rencontré probablement très tôt dans le chant de la musique écrite au moyen des hexacordes fut sans doute celui de la distinction à faire entre les deux sortes de quartes ou de demi-tons, et c'est ce qui aurait amené, semble-t-il, les premiers musiciens-théoriciens à identifier le demi-ton de la quarte fondamentale, *Ut-fa,* par le signe ♮ ou ♯, et d'identifier le demi-ton de la quarte mutée, *fa-fa* (celui de la *una nota fa supra la*), au moyen du bémol. L'idée d'associer le signe du dièse à une quarte fondamentale est suggérée par la présence de dièses en compagnie de *fa* (s) obtenus à partir d'un *Ut* dans des sources anciennes. Ainsi, on trouve le signe du dièse écrit au-dessus de *c-fa* et de *f-fa* venant de *g-Ut* et de *C-Ut* au folio 70[r] du manuscrit Harley 6525 du British Museum, de dièses au-dessus de Si bémol et Fa tous deux à partir respectivement de *F-Ut* et de *C-Ut* au folio 56[v] du même manuscrit [11]. Nous retrouvons le dièse associé avec *fa* lorsqu'Anonyme XI, expliquant La bémol, la huitième « conjuncta », écrit dans son *Tractatus de musica plana et mensurabili :* « Nous devons prendre note qu'habituellement les théoriciens indiquent cette dernière ' conjuncta ' au

11. Edmond de COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi,* IV, p. 298 (Johannes GALLICUS, *Ritus canendi vetustissimus et novus*).

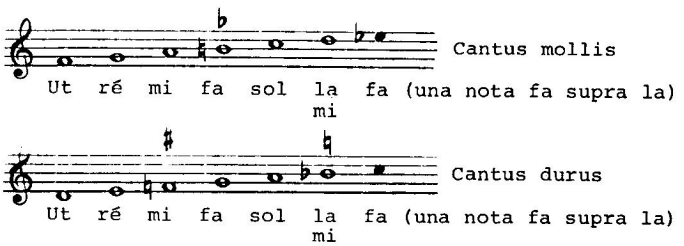
On a toujours cru que les signes ♮ et ♯ étaient synonymes l'un de l'autre, et AGRICOLA dans son *Rudimenta* de 1539 dit bien au fol. Ciij : « ...nisi ♮ vel signum ♯ quod mi denotat », mais il faut remarquer qu'il y a deux *mi* dans une octave hexacordale. Certains théoriciens reconnaissent une légère différence entre les deux signes : v. ZARLINO, *Le istitutione harmoniche* (Venise, 1559), Parte terza, cap. 25 ; certains musiciens non, car le MS Espagnol 219 qui se trouve à la B.N. (Paris) fait jouer au ♯ le rôle du ♮ devant la note Si et du dièse devant les notes Do et Fa. Pourquoi dans Heyden, *Musicae id est, artis canendi* de 1537 trouve-t-on à la page 24 : B♯ ♮ mi, b♯ ♮ mi, bb♯ ♮ mi ? Est-ce que Heyden aurait voulu marquer la différence entre le *mi* d'une quarte fondamentale et le *mi* d'une quarte mutée ?



moyen du signe suivant, ♯, placé à l'endroit où la ' conjuncta ' se produit. » [12] Mais l'argument le plus convaincant et qui rejoint mes propres conclusions se trouve dans l'*Histoire de la théorie musicale* d'Hugo Riemann [13], où l'auteur, en se référant au « cantus durus » et au « cantus mollis », indique que celui-là est indiqué par le signe ♭ et celui-ci par le signe ♮ pour la note ♭-fa-♮-mi. Me basant sur Riemann et mes propres recherches, j'émets donc l'hypothèse que le système des hexacordes pourrait avoir été, à un certain moment du Moyen Age, un système *miroir,* concept qui aurait été en tout point conforme aux grandes lignes de la culture médiévale [14].

Exemple musical 2.

Miroir hexacordal



12. COUSSEMAKER, *op. cit.,* III, p. 430 : « Octava conjuncta accipitur inter *g* acutum et *a* superacutum, *g sol re ut* et *a la mi re,* et signatur in *a* superacuto per *b* molle, sic quod ibi erit *fa* ;... Et sciendum : mensuriste in locis in quibus committuntur conjuncte solent ponere tale signum ♯.

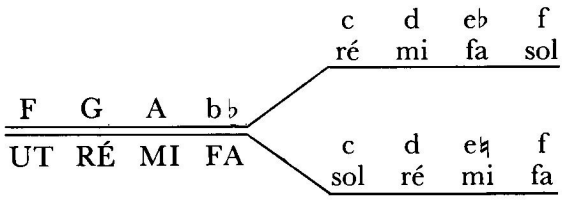
13. Hugo RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert,* 2e éd. (Berlin, 1920), p. 358 ; traduction avec commentaires et notes par Raymond H. HAGGH, *History of Music Theory* (Lincoln, 1962). « HEYDEN *streicht den* ' *Cantus naturalis* ' *ganz* (S. 18) und unterscheidet nur den ' *Cantus durus* ' und ' *mollis* ', jenen mit ♭, diesen mit ♮ für die ' fa mi '-Stufe als eigentliche Grundlage. » Dans sa traduction Haggh déforme complètement le sens de la phrase de Riemann en substituant le bécarre au bémol et le bémol au bécarre (p. 304), sans doute pour rendre ces signes conformes à nos concepts modernes. Il est à remarquer que dans la première édition de *Geschichte,* en 1898, nous trouvons exactement la même phrase et les mêmes signes.

14. La non-connaissance par le professeur Andrew Hughes du miroir hexacordal et de son dièse mis pour *fa,* explique les questions qu'il s'est posées et les tours de force qu'il a dû faire dans la rédaction de son article « Ugolino : The Monochord and Musica Ficta », *Musica Disciplina,* XXIII (1969), 21-39 :

« We now run into difficulty since the next chapter, IX, describes the *purposes of this musica ficta,* i.e., apparently the flats. It is evident immediately that the music example illustrates sharps, also that the text describes sharpening... » (p. 23).

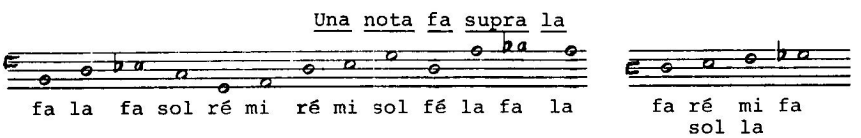
« If we examine the tenth chapter for enlightenment, we discover an exactly similar difficulty : the monochord division describes what we would refer to as sharps, the musical example in the following section illustrates flats, and the text describes the purpose of flats in certain contexts » (p. 24).

Si le bémol était le signe tout trouvé pour indiquer le demi-ton du *fa supra la,* le ♮ ou ♯ était le signe tout trouvé pour indiquer le demi-ton du *fa supra mi,* d'où l'échelle de F-Ut de « L'Antefana » (v. ex. mus. 1), celle produisant Mi naturel ou Mi bémol :



Quant au concept du bémol identifié à la *nota fa supra la* d'un hexacorde, fût-il de la famille des hexacordes avec bémols ou avec dièses, on le retrouve tout au long de l'histoire de la musique jusqu'en 1600 du moins. C'est ainsi qu'on le trouve illustré dans le même manuscrit que « L'Antefana » [15].

Exemple musical 3.



De plus, c'est le concept du bémol *una nota fa supra la* qui explique la convention établie voulant qu'on n'écrive pas le bémol devant la note Si (B) lorsque c'était la quarte fondamentale UT-fa qui devait être chantée, mais qu'on l'écrivait lorsque c'était la quarte mutée *fa-fa* qui devait l'être. Par exemple, Michael Koswick dans son *Compadiaria musice artis...* (Paris, 1516), donne des exemples de l'hexacorde Molle sans aucun signe de bémol, certainement parce que le *fa* atteint à partir de F-ut devait être, par nécessité, un Si-bémol. Guillaume Guerson fait de même dans son petit traité de 1514.

15. The British Library, MS Add. 29987, fols.66[r] et 85[v].
16. Guillaume GUERSON, *op. cit.,* fol. Aiiii[v].

Exemple musical 4.

Guerson, Utilissime (1514)

Tertia deductio b mollis primi:

Sexta deductio b mollis secundum:

Nous avons là le pourquoi des tritons mélodiques qu'on trouve en si grand nombre dans la musique de la Renaissance, et qui ne sont pas des oublis ou des erreurs de copistes comme on a eu tendance à le croire, en musicologie, chaque fois qu'on ne pouvait appliquer ses notions et ses concepts modernes à la solution des problèmes rencontrés. Mais il y a plus, la base théorique du *fa* du demi-ton de la quarte fondamentale UT-fa indiqué par le dièse, ainsi que le demi-ton de la quarte mutée fa-fa indiquée par le bémol se trouve dans le *Quatuor principalia musicae* de Simon Tunstede [17], où il est dit que le *diesis* est le signe du *semitonium minus,* et que l'*apothome* (le bémol) est le signe du *semitonium majus.* Il est évident qu'il n'aurait pas été logique de la part des musiciens-théoriciens d'indiquer le *semitonium minus* du Si bémol de la quarte UT-fa au moyen du signe du *semitonium majus,* le bémol.

La grande erreur de la musicologie moderne, c'est d'avoir voulu attribuer aux dièses et aux bémols d'avant 1550, du moins, les mêmes fonctions qu'ont ces signes dans notre musique moderne [18]. Eric Harman commet cette erreur dans l'édition moderne du traité de Morley, où il s'est cru justifié de faire disparaître un bémol de

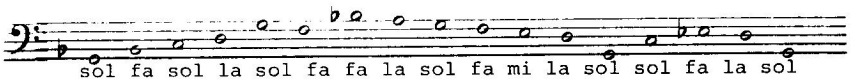
17. COUSSEMAKER, *op. cit.,* IV, p. 216 : « Quod diesis est semitonium minus... Apothoma est semitonium majus,... ».

18. Nanie BRIDGMAN, « La notation mesurée », in *Histoire de la Musique,* publ. sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, vol. I (Paris, 1960), p. 707 : « ...s'il est bien vrai que toute notation est le reflet de la musique qu'elle traduit, jamais cette évidence n'est apparue plus clairement qu'aux XIVe et XVe siècles. Car il s'agit alors d'une langue hermétique dont la connaissance est indispensable si l'on veut pénétrer complètement le génie musical de ces deux siècles, durant lesquels la notation n'était pas seulement un assemblage de signes conventionnels, mais le résultat de tout un système édifié selon les principes d'un enseignement très éloigné du nôtre en ce qu'il ne tendait pas à éduquer des réflexes, mais à maintenir toujours actives les facultés intellectuelles du musicien. »

l'exemple de solmisation de Morley sous prétexte que ce signe est « redondant » [19].

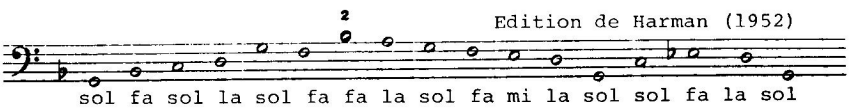
Exemple musical 5.

Edition de 1597



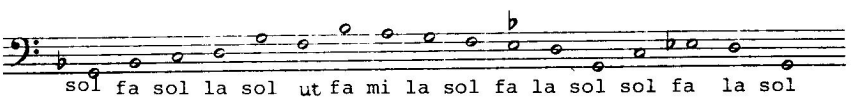
Exemple musical 6.

Edition de Harman (1952)



Exemple musical 7.

Solmisation de l'édition de Harman



Un examen attentif des échelles fournies par la quarte UT-fa (Γ-C, C-F) démontre qu'une quarte fondamentale doit être flanquée par deux quartes mutées, et qu'une quarte mutée doit être flanquée par deux quartes fondamentales :

DURUM	NATURALE	DURUM	NATURALE
4te fond.	4te mutée	4te fond.	4te mutée
UT-fa	*fa-fa* ou *sol-fa*	*UT-fa*	*fa-fa* ou *sol-fa*

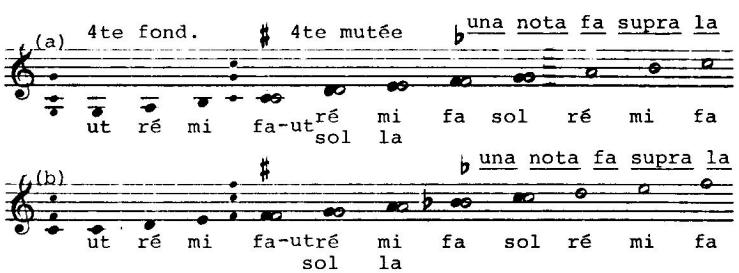
19. Alec HARMAN, *Thomas Morley, A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (Londres, 1952), p. 18. Le chiffre 2 au-dessus du Si de l'exemple musical 6 renvoie à une note où Harman explique qu'il omet le bémol parce que celui-ci est redondant.

Ainsi le bémol enlevé par Harman indiquait-il la *una nota fa supra la* d'une quarte mutée ; mais par l'omission du bémol, cette quarte mutée est transformée en quarte fondamentale, d'où la modulation vers Mi bémol :

MOLLE	NATURALE	←Morley—	MOLLE
	UT-fa		fa-fa
HEX. B♭ ←Harman—	MOLLE		
fa-fa	UT-fa		

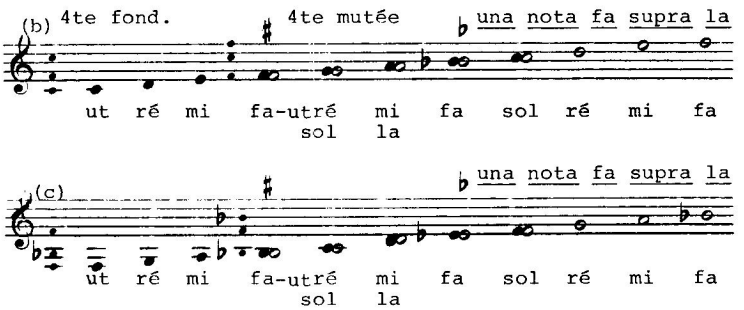
Pour en revenir à « L'Antefana », la règle dont il est question dans son texte se trouve dans l'interprétation du signe qui ressemble à notre dièse, et du bémol placés devant la note Si. Ces signes suggèrent que pour solmiser ce chant, il fallait utiliser une échelle dure (le dièse étant habituellement associé avec les hexacordes du groupe *Durum*) et une échelle molle (le bémol étant habituellement associé avec les hexacordes du groupe *Molle*), c'est-à-dire, une échelle *relativement* dure par rapport à une autre qui l'est moins. Si nous supposons que le signe du dièse est placé devant la note F au lieu de B, indiquant une quarte fondamentale à partir de C, nous aurons l'échelle construite à partir de Γservant à l'expression des modes en position normale (*a* et *b*).

Exemple musical 8.



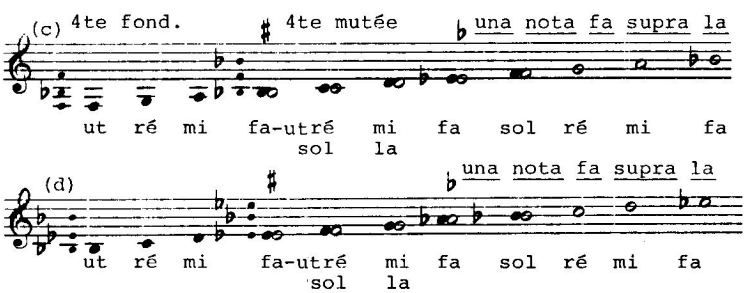
L'échelle relativement plus molle demandée par le signe du bémol (placé lui aussi devant la note F) serait celle des modes transposés une fois du côté des bémols (*b* et *c* ; voir ex. 4).

Exemple musical 9.



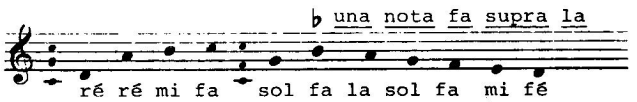
Mais, le signe du dièse étant devant la note B, c'est l'échelle de l'exemple musical 9 qui devient l'échelle dure de « L'Antefana », tandis que l'autre échelle *relativement plus molle* demandée par le signe du bémol sera celle de l'ex. mus. 10 (*c* et *d*).

Exemple musical 10.



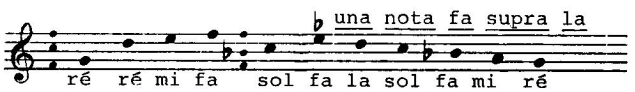
Une règle de structure inhérente au système des hexacordes veut que la division harmonique d'une octave soit précédée et suivie de la division arithmétique d'une octave, et vice versa. Dans l'exemple musical 8, la division harmonique de l'octave C-c est précédée de la division arithmétique Γ-G et pourrait être suivie de la division arithmétique de l'octave G-g, mais elle pourrait être suivie aussi bien par la division arithmétique C-c produisant Si-bémol *una nota fa supra la* dans cette octave.

Exemple musical 11.



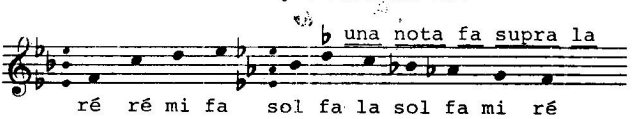
Toujours d'après cette règle des octaves, la division harmonique F-f de l'exemple 8 (*b*) peut se transformer en division arithmétique F-f, si le *fa* du Si bémol devient partie d'une quarte fondamentale formée à partir d'un *ut* sur F. Ainsi on pourra obtenir Mi bémol *una nota fa supra la :*

Exemple musical 12.



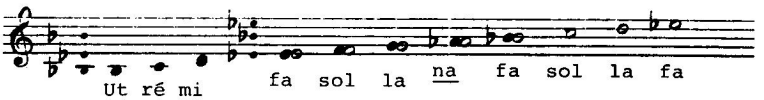
Si nous appliquons ce raisonnement à (*d*) de l'exemple musical 10, nous voyons que Ré bémol *una nota fa supra la* est possible :

Exemple musical 13.



Pour éviter la progression menant de la division harmonique d'une octave à sa division arithmétique, il fallait « geler » l'échelle du côté *Molle* du système d'une transposition modale au moyen d'une gamme fictive dans laquelle la syllabe de solmisation *na* prenait la place de la syllabe *fa,* empêchant ainsi la formation d'une quarte fondamentale *ut-fa,* en l'occurrence aux notes E♭-a♭ :

Exemple musical 14.



Comme nous l'avons vu plus haut, le *fa* du *semitonium majus* et le bémol étant synonyme l'un de l'autre (v. ex. 4), il importait de garder l'intégrité de la syllabe *fa* en l'attribuant au Si bémol de l'échelle, afin d'obtenir la redondance qui indiquait la solmisation par la gamme de *na*. Mais comme dans les morceaux ayant Si bémol, Mi bémol, La bémol à l'armure il aurait été difficile d'indiquer la redondance par la répétition des mêmes signes (de bémols), on peut imaginer qu'une convention fut établie voulant que ce soit des Fa bémols aux armures qui indiquaient la redondance.

Les conclusions ci-dessus sont le résultat d'une recherche portant sur les bémols apparaissant sur la ligne ou dans l'espace de *f* et *F* dans les imprimés de Petrucci du tout début du XVIe siècle, le codex Médicis-1518 [20], et d'autres sources dont le codex Canonici-213. Dans le cas des manuscrits on pouvait croire à des erreurs de copistes ayant placé le signe du bémol à l'endroit de *F* ou *f* au lieu de *E* ou *e*, mais dans le cas des imprimés il devenait nécessaire de se poser des questions. Dans le codex Médecis-1518 il y a trois œuvres où des Fa bémols mais aussi des Si bémols et des Mi bémols sont placés aux armures : Le *O admirabile commercium* de Josquin (n° 4), le *Peccata mea* de Mouton (n° 36) et le *Super flumina* de Festa (n° 49). Comment expliquer qu'une autre œuvre, le *Virgo Dei genitrix* par Anonyme (n° 31), ayant aussi des Si bémols et des Mi bémols aux armures n'a pas, elle, de Fa bémols ? Le codex Médecis-1518 est un des plus beaux et des plus propres manuscrits qui nous soient parvenus, et il est évident qu'il fut l'œuvre d'un copiste très consciencieux et très méticuleux. C'est donc avec surprise qu'on y trouve des parties vocales complètes avec des Fa bémols à l'armure de chaque portée, et on est obligé de constater que ces bémols sur la ligne ou dans l'espace de *F* et *f* apparaissent avec trop de régularité pour ne pas y avoir été mis d'une façon délibérée.

C'est donc très astucieusement que les musiciens de ce temps utilisèrent la redondance pour indiquer aux chanteurs une octave « gelée » dans sa division harmonique. Par exemple, dans la chanson *Marguerite* (Petrucci, *Odhécaton*) A, 1504 [21], le bémol sur la ligne de *f* dans le cantus, mais avec Si bémol à l'armure des autres voix, indique la division harmonique de l'octave F-f empêchant le Mi bémol *una nota fa supra la*. Dans le *Peccata mea* de Mouton, avec Si

---

20. Edward E. LOWINSKY, *The Medici Codex of 1518*, 3 vols. (Chicago & Londres, 1968).

21. Gaston G. ALLAIRE, « Peculiar Signatures in 14th-, 15th-, and 16th-Century Sources », *Journal CAUSM/ACEUM*, VII (1977), 52-91.

bémol et Mi bémol à l'armure, le bémol redondant sur la ligne de F indique le « gel » de la division harmonique de l'octave B♭-b♭ empêchant d'obtenir le La bémol *una nota fa supra la,* tandis que dans le *Super flumina* de Festa, le La bémol étant à l'armure d'une voix au moins, c'est la division harmonique de l'octave E♭-e♭ qui est « gelée » et qui empêche la production de Ré bémol *una nota fa supra la,* tout comme dans « L'Antefana ».

« L'Antefana » date d'à peu près 1350 ; n'est-il pas étonnant de trouver la syllabe *ma* dans un tableau hexacordal manuscrit, en France, deux siècles plus tard [22], et encore plus étonnant de

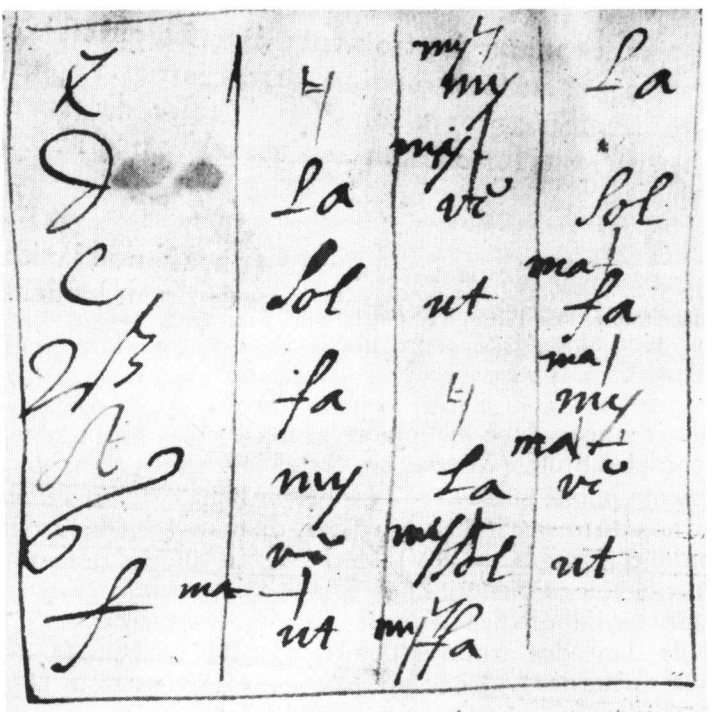


Planche 2. — Tableau hexacordal, in A. Le Roy, *Traité de Musique contenant une théorique* (1583). Paris, Bibl. de l'Arsenal, M. 860 (cliché R. Lalance).

22. Au verso de la dernière feuille du *Traité de Musique contenant une théorique* d'Adrian Le Roy (Paris, 1583), Bibliothèque de l'Arsenal M. 860, on trouve un tableau hexacordal manuscrit qui a la syllabe *ma* parmi d'autres syllabes de solmisation. J'ai reproduit ce tableau dans mon traité *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System : A practical Application* paru aux éditions de l'American Institute of Musicology (MSD-25, 1972), sans savoir exactement, à ce moment-là, à quel usage il avait pu servir.

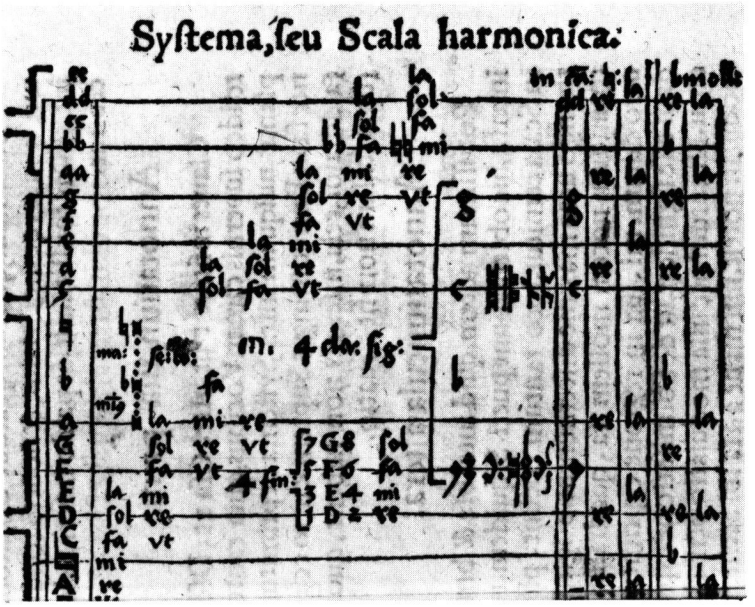


Planche 3. — Agricola, *Questiones vulgatories in musicam...* (1543). Paris, Bibl. du Conservatoire, Rés. 17, fol. C^{2r} (cliché Bibl. Nat., Paris).

retrouver une syllabe *ma* placée entre ♮ et ♭ dans un tableau hexacordal intitulé « *Systema, seu Scala harmonica* », dans un traité d'Agricola publié en 1543 [23] ? La ressemblance du *na,* syllabe qui nous vient du *trecento* italien, avec le *ma* du manuscrit de l'Arsenal et du traité d'Agricola du XVIe siècle, le fait que les deux syllabes semblent avoir eu quelque chose à faire avec la solmisation et aient précédé la syllabe *fa,* le fait que les Fa bémols se retrouvent presque toujours dans des armures comportant des Si bémols, des Mi bémols, même des La bémols dans les voix inférieures, le fait que le

---

23. Martin AGRICOLA, *Quaestiones vulgatories in musicam...* (Magdeburg, 1543) fol. C^{2} recto.

La question est de savoir si les syllabes *na* et *ma* avaient les mêmes fonctions, ou si elles faisaient partie de deux gammes fictives différentes. Dans mon article « Peculiar Signatures... » j'ai formulé l'hypothèse que le *na* était une syllabe de solmisation « gelant » la division arithmétique d'une octave, tandis que la syllabe *ma* faisait de même pour la division harmonique d'une octave — dans Agricola la syllabe *ma* se trouve dans un tableau illustrant la *scala harmonica.*

codex Médecis-1518 est un manuscrit dont la calligraphie de toute première qualité exclut l'hypothèse de Fa bémols mis pour Mi bémols, sont des coïncidences trop troublantes pour qu'on doive les ignorer.

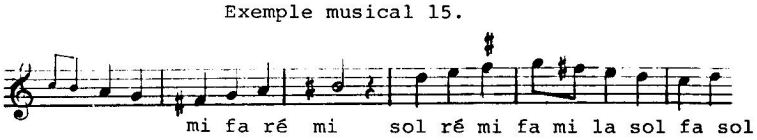
*
* *

II

Le double hoquet de Guillaume de Machault

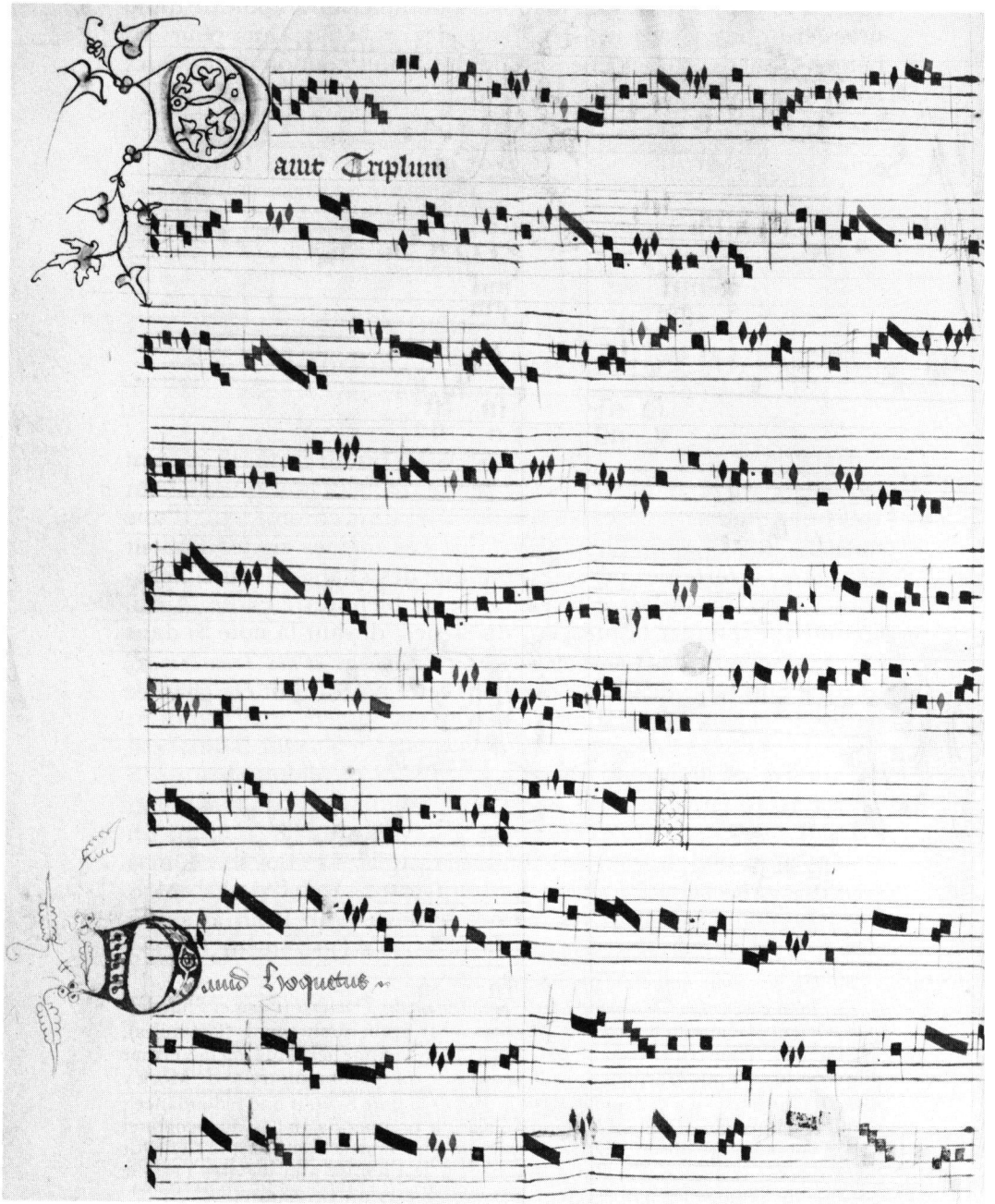
Dans mon livre [24], j'avais déjà mis en doute la thèse suivant laquelle le dièse, le bécarre, et le bémol, dans la musique d'avant 1600, indiqueraient nécessairement l'altération chromatique d'une note, et j'avais émis l'hypothèse que ces mêmes signes avaient peut-être, à certaines périodes, indiqué des changements d'hexacordes, certains ordres d'hexacordes, ou bien autre chose. Ainsi, comment expliquer la présence du signe ♮ devant la note Si dans l'extrait suivant des *Chansonniers des Troubadours et des Trouvères* [25], lorsque l'on sait que, de toute façon, cette note aurait été chantée naturelle et non bémolle ?

Exemple musical 15.



24. *Op. cit.* (voir note 22), pp. 97-599.

25. Jean BECK, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères* (Paris et Philadelphie, 1927). Chanson du roi de Navarre « Mi grant désir... », I (facsimilés), fol. 80d ; II (transcriptions), n° 201. Beck a été victime ici de la même erreur d'interprétation que Harman dans l'exemple de solmisation du traité de Morley illustré plus haut : il a cru que le signe ♮ devant la note Si était une redondance ; d'ailleurs, plus loin, il a placé le signe ♮ devant le premier Fa au lieu du second tel que le voulait le manuscrit. On peut spéculer que dans le manuscrit le signe fut placé devant le second Fa plutôt que devant le premier afin d'éviter l'erreur possible de chanter Fa naturel dans la descente vers un Do naturel.


aut Triplum
Quinta Troquetus

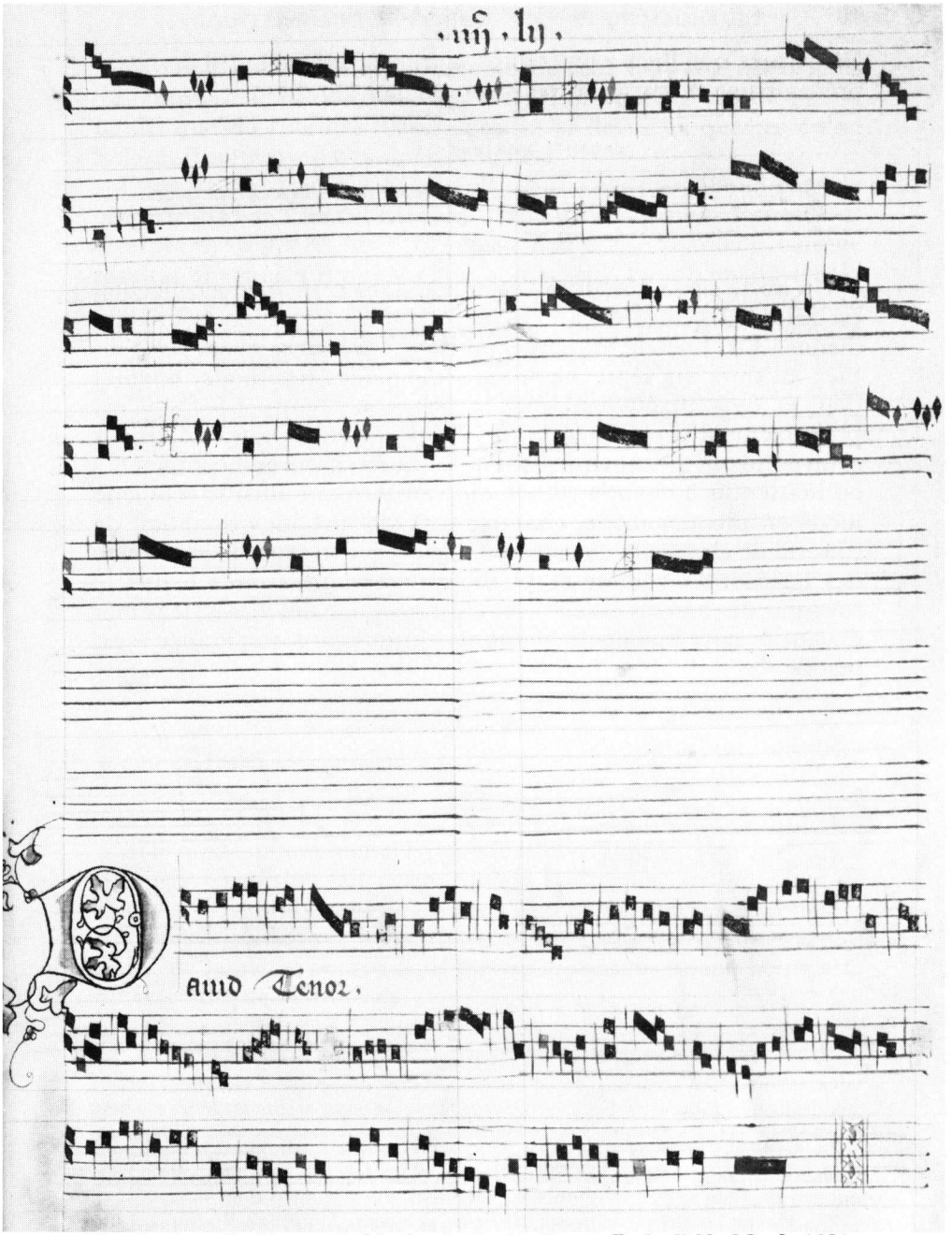
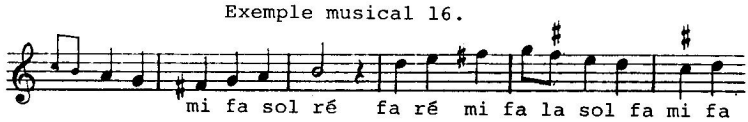


Planche 4. — Guillaume de Machault, *Double Hoquet*. Paris, B.N., Ms. fr. 1584, fol. 451^{v} et 452^{r} (cliché Bibl. Nat., Paris).

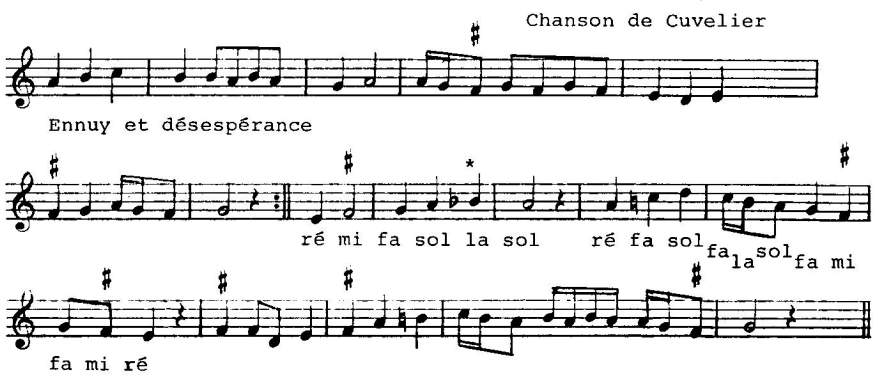
Ce bécarre que Beck a omis dans sa transcription était-il destiné à prévenir une modulation pouvant amener Do dièse ?

Exemple musical 16.



Un autre signe qui attire l'attention dans cette même collection est celui du bémol devant la note Si dans des octaves mixolydiennes. Or, Jean de Mantoue dans son *Tractatus de musica plana* dit bien au sujet des septième et huitième modes (les modes mixolydien et hypomixolydien) que le bémol n'y entre pas [26]. C'est probablement la présence de ces bémols devant la note Si dans des octaves mixolydiennes qui amenait certains chantres incompétents ou inattentifs à chanter Si bémol, transformant ainsi le septième mode en premier mode, chantres qu'Odo de Cluny qualifiait de sots, ou de chanteurs de sottises [27]. Mais si l'on regarde le système des hexacordes comme étant un système-miroir dans lequel le royaume des bémols est à l'inverse du royaume des dièses, le bémol devant la note Si dans la chanson « Ennuy et désespérance » est justifié [28].

Exemple musical 17.



26. COUSSEMAKER, *op. cit.*, II, p. 476 : « Preterea tetrardi, id est septimi toni cantus *b* molle minime recipit. Nec etiam in plaga tetrardi cantu *b* molle intrat, quod si sic esset similis in omnibus, plage triti, id est quarto tono. »

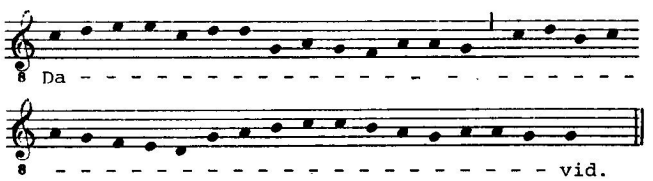
27. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, Typis San-Blasianis, 1784 (Milan, 1931 ; Hildesheim, 1963), I, p. 262.

28. BECK, *op. cit.*, I, fol. 50d ; II, n° 123.

Tel qu'on peut le voir dans l'exemple musical 2, du côté des bémols on indiquait le *fa* des deux quartes au moyen des signes ♮ et ♭, tandis que du côté des dièses, c'est le *mi* des deux quartes qu'on indiquait au moyen des mêmes signes.

Dans la musique de Machault on trouve une abondance de bécarres-dièses [29] et de bémols, lesquels, lorsque ces signes sont interprétés d'après nos concepts modernes, donnent comme résultat une musique qui n'a plus aucun sens. Pour bien illustrer la fonction particulière des bécarres-dièses et des bémols dans la musique du XIVe siècle, voyons l'interprétation de ces signes dans le double hoquet de Machault d'après les concepts discutés plus haut. Ce double hoquet est construit sur un ténor mixolydien dont les notes sont celles du mélisme sur le mot *David* dans l'alleluia de la Fête de la Nativité de la Sainte Vierge [30].

Exemple musical 18 .



Si le mode mixolydien tel qu'on le trouve dans le chant grégorien du *Liber Usualis* ne fait usage que de la division arithmétique de l'octave Γ-G produisant Fa naturel, Machault, quant à lui, outre la division arithmétique de cette octave, emploie la division harmonique de la même octave dans certaines sections de son hoquet où on retrouve des Fa dièses.

---

29. J'emploie l'expression bécarres-dièses parce que dans les manuscrits des œuvres de Machault le signe est presque toujours ♮ même si assez souvent il peut ressembler plus ou moins à notre dièse moderne, ♯; j'emploie aussi ce terme parce qu'en transcription moderne le signe ♮ devant la note F dans l'octave G-g divisée harmoniquement ou l'octave D-d divisée arithmétiquement, indique Fa-dièse, tandis que le même signe devant la note D dans l'octave G-g divisée arithmétiquement indique le Do-naturel qui forme demi-ton avec le Si-naturel inférieur, lui aussi associé au signe ♮.

30. *Liber Usualis,* 1956, p. 1676B.

Puisque le ténor utilise les deux seuls hexacordes *Naturale* et *Durum*, les voix supérieures doivent utiliser les hexacordes *Naturale* ou *Durum* lorsque le ténor est en *Naturale ;* par contre elles peuvent utiliser les hexacordes *Naturale, Durum,* ou celui formé sur la note D lorsque le ténor est en *Durum*. En corollaire, aucune des deux voix supérieures au ténor ne peut employer l'hexacorde construit sur la note A, dont Do dièse est un élément constituant. Les bécarres-dièses devant la note C indiquent donc toujours le *fa* du Ut formé sur Γ ou G, et les bécarres-dièses devant la note F indiquent toujours le *mi* de l'hexacorde formé sur D-Ut. Quant aux bémols placés devant la note B (mes. 20, 69, 88 et 114), ils indiquent le *la* du Do naturel *una nota fa supra la* de l'hexacorde construit sur la note D, et ceux devant la note F (mes. 48 et 114) indiquent le Fa naturel *una nota fa supra la* de l'hexacorde formé sur Γ (l'hexacorde *Durum*). Lorsque la musique est celle de la division arithmétique de l'octave Γ-G, les signes indiquent la syllabe de solmisation *fa,* et lorsque la musique est celle de la division harmonique de l'octave G-g ou l'arithmétique de l'octave D-d, les signes indiquent la syllabe de solmisation *mi* comme il a été dit plus haut.

---

31. Dans cette transcription du double hoquet de Machault, conformément aux manuscrits de la B.N. Paris dans lesquels le signe ♮ indiquait le *mi* ou le *fa* d'une quarte ou d'une quinte hexacordale, j'ai délibérément changé les dièses de la transcription de Ludwig en bécarres. Quant aux signes au-dessus des notes de la portée, ils doivent être interprétés selon nos concepts modernes.

Le fait que les bécarres des manuscrits de la B.N. sont placés devant les notes F et quelquefois G, devant les notes C, D, ou B, que le bémol est placé devant les notes C ou B témoigne à l'effet que ces signes n'indiquaient pas des altérations chromatiques, mais des quintes modales et par le fait même hexacordales. La recherche menée jusqu'ici semble prouver, en ce qui concerne le présent hoquet, que le signe du bécarre devant le *mi* d'une quinte suppose la syllabe de solmisation *ré* après le *sol* de la quinte en ascendant du côté des dièses, mais la syllabe de solmisation *ré* après le *fa* de la quinte du côté des bémols ; mais le même bécarre devant la quarte ou la quinte de la quinte du côté des bémols indiquait la syllabe de solmisation *ré* après *sol*. Quant au signe du bémol devant la note B il ne pouvait pas indiquer Si-bémol puisque, comme on l'a vu plus haut (n. 26), le septième mode n'acceptait pas le Si-bémol.

L'emplacement des bécarres et des bémols dans les diverses sources manuscrites, les différents coups de plume, les encres différentes suggèrent que ces signes n'ont pas été écrits par les compositeurs ou les copistes, mais bien par les chanteurs, là où ceux-ci sentaient le besoin d'être guidés dans la lecture de leur texte musical, et c'est ce qui explique pourquoi le transcripteur moderne doit ajouter certains signes à certains endroits. Il est remarquable de constater que dans le double hoquet de Machault aucun des signes des différents manuscrits ne sont contradictoires.

Exemple musical 19.

Double Hoquet[31] Guillaume de Machault

(Transcription basée sur celle de Ludwig dans Guillaume de Machault Musikalische Werke, et l'étude des mss. Fr. 1584, 1585 et 22546 de la Bibliothèque Nationale à Paris)

A

sol ut

sol fa mi

B

fa la fa

sol

sol sol

C

ut

la sol fa

sol ré

sol

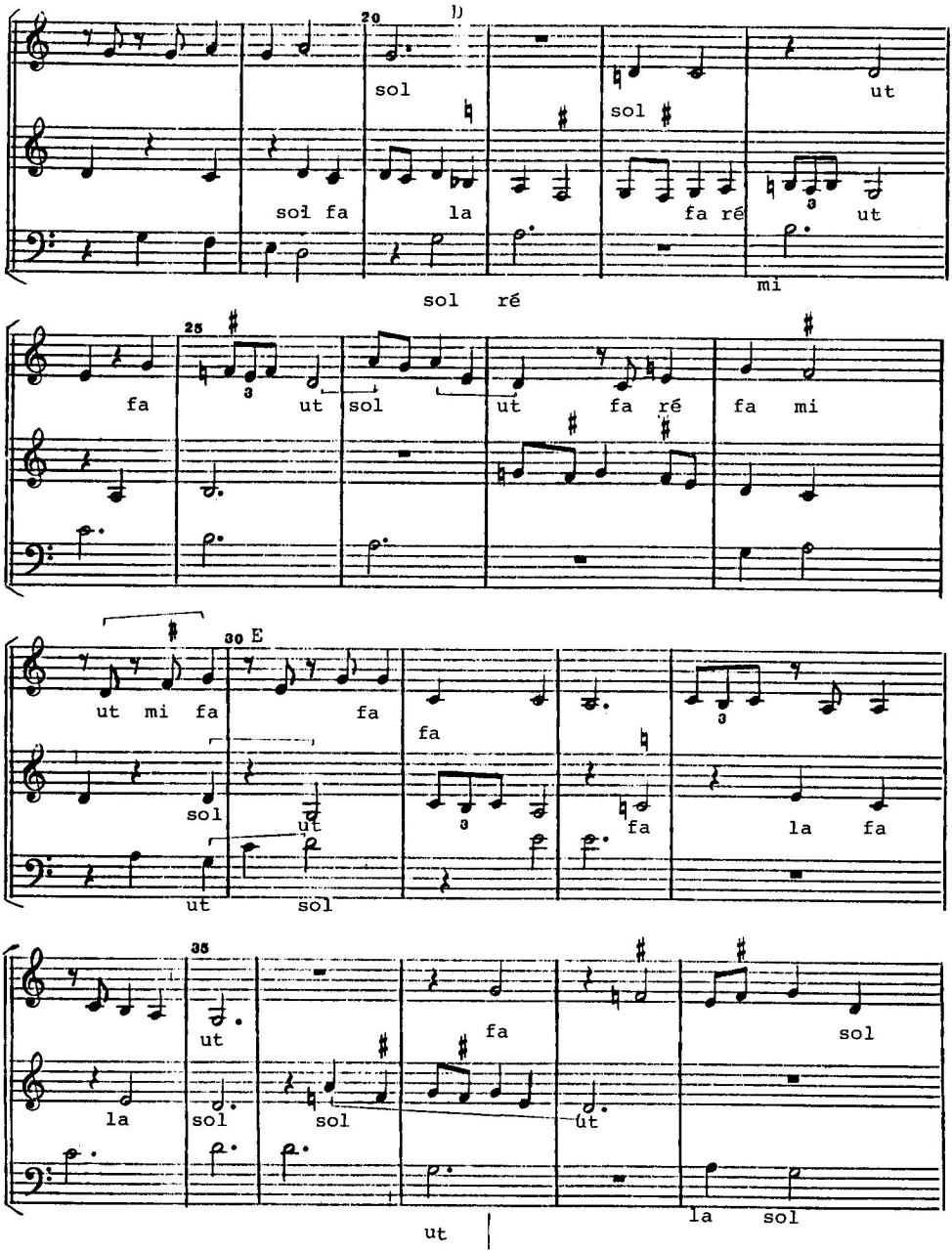
sol

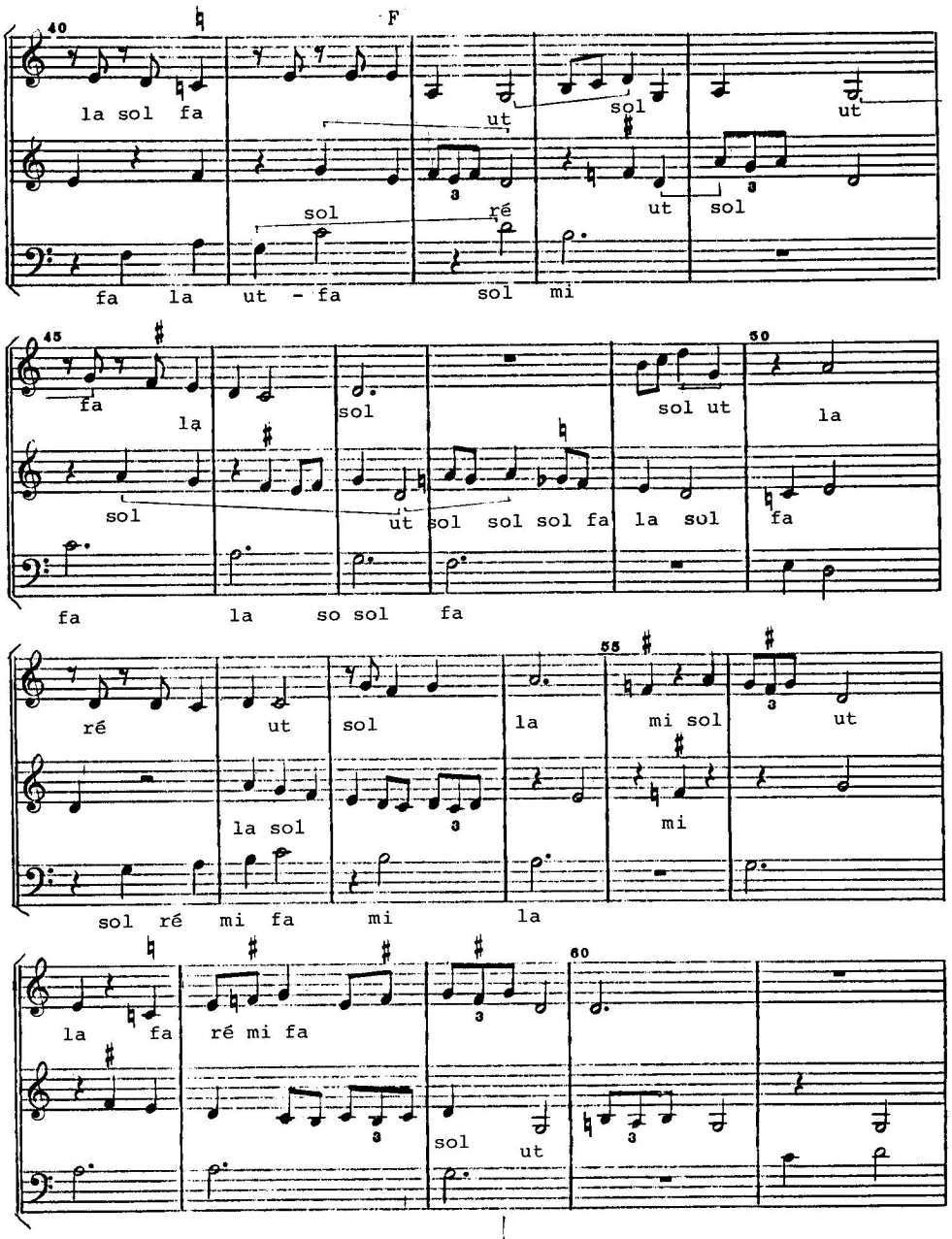
sol

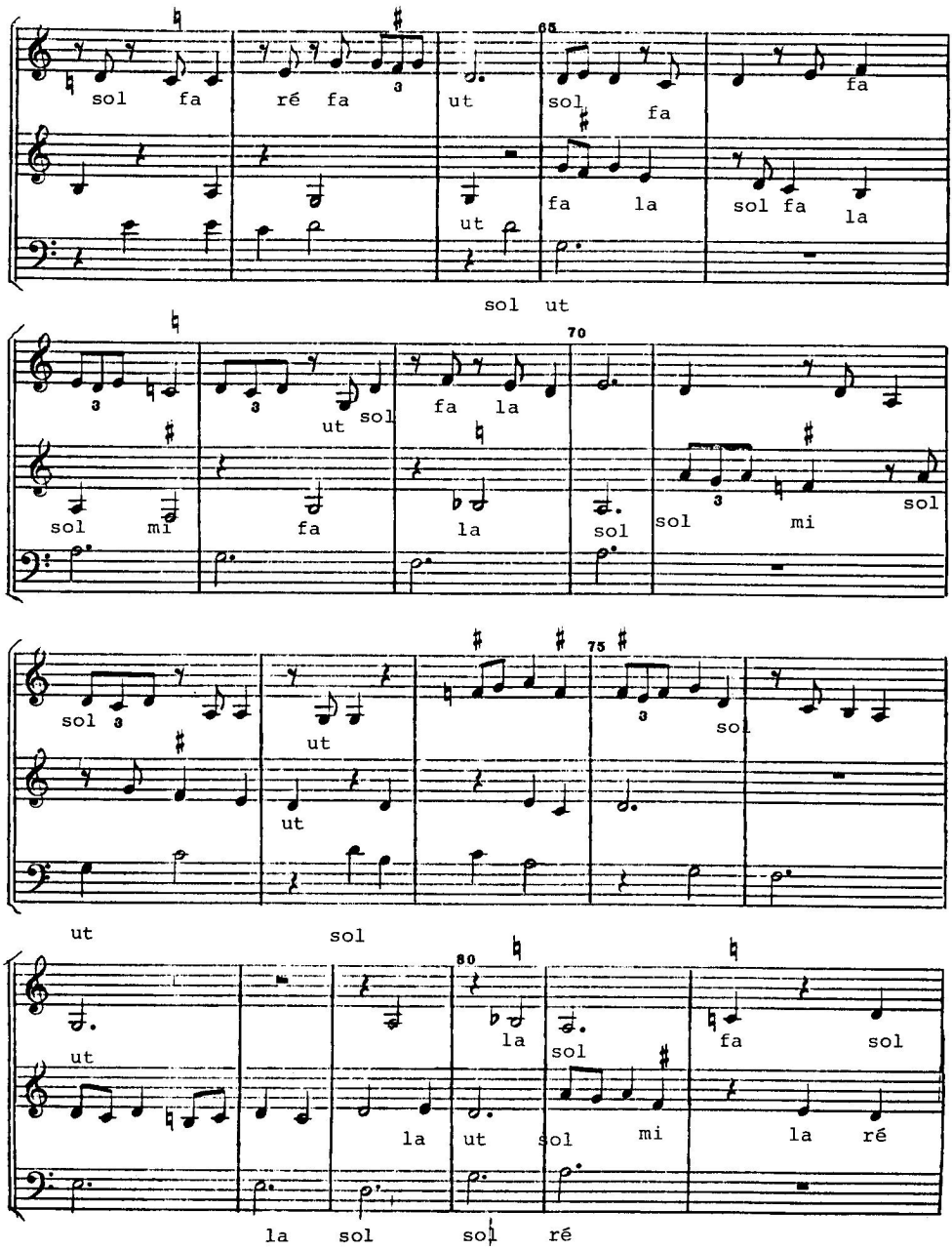
sol ré

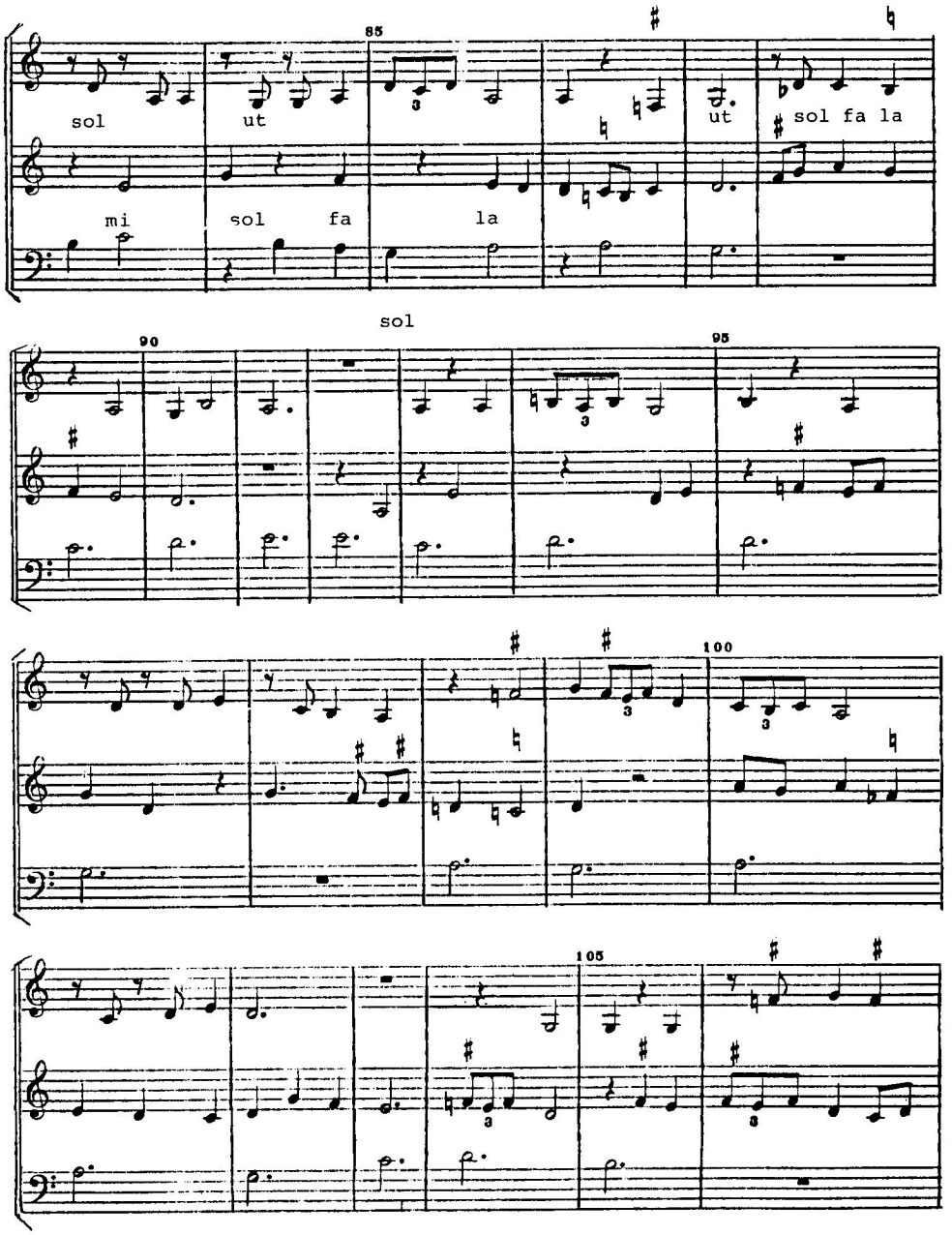
ut

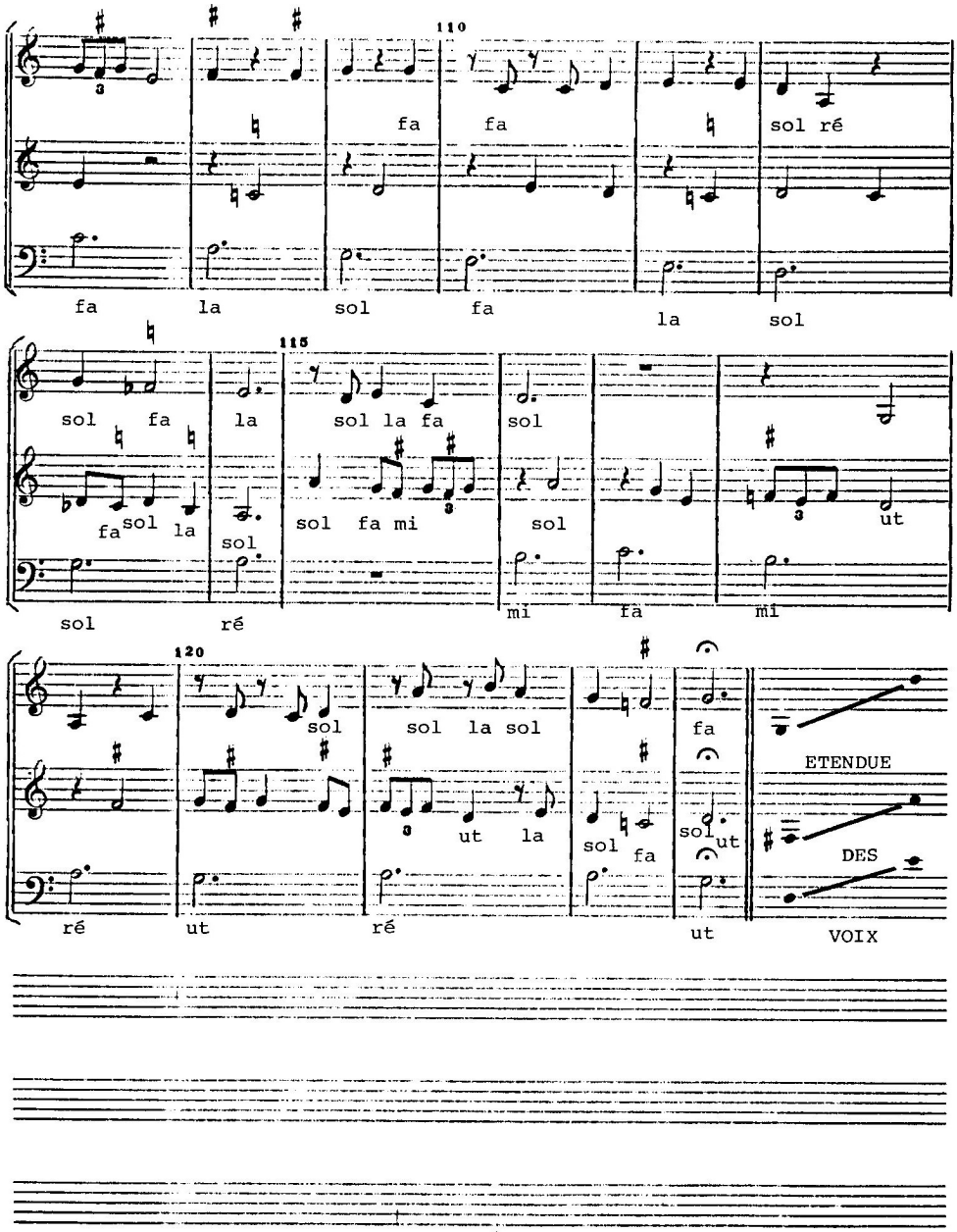
ut sol


20
D
sol
sol
ut
sol fa
la
fa ré
ut
mi
sol ré
25
fa
ut
sol
ut
fa ré
fa mi
ut mi fa
30 E
fa
fa
sol
ut
fa
la fa
ut
sol
35
ut
fa
sol
la
sol
sol
ut
ut
la
sol


40
F
la sol fa
ut
sol
ut
sol
ré
ut
sol
fa la ut - fa
sol mi
45
fa
la
sol
sol ut
la
sol
ut
sol sol sol fa
la sol
fa
fa
la so sol fa
55
ré
ut
sol
la
mi sol
ut
la sol
mi
sol ré mi fa mi la
la fa
ré mi fa
60
sol
ut


65
sol fa ré fa ut sol fa fa
fa la sol fa la
ut
sol ut
70
ut sol fa la
sol mi fa la sol sol mi sol
75
sol ut sol
ut
ut sol
80
la sol fa sol
ut la ut sol mi la ré
la sol sol ré


85
sol
ut
ut
sol fa la
mi
sol
fa
la
90
sol
95
100
105


110
fa fa sol ré
fa la sol fa la sol
115
sol fa la sol la fa sol
fa sol la sol sol fa mi sol ut
sol ré mi fa mi
120
sol sol la sol fa
ut la sol fa sol ut
ETENDUE
DES
ré ut ré ut VOIX

L'étendue des deux voix supérieures du hoquet va de F ♯ (sous Γ) à a et de Γ à d, soit l'ambitus du mode mixolydien lorsque l'octave Γ-G est divisée arithmétiquement *(Ut-sol, ré-sol)* [32], soit l'ambitus du mode ionien transposé lorsque la même octave est divisée harmoniquement *(Ut-sol, ut-fa)*. Donc ce hoquet oscille entre le mode mixolydien produisant Fa-naturel et le mode ionien transposé produisant Fa-dièse, et ceci est prouvé par les quintes ; car si la quinte *ré-la* distingue les modes dorien, hypodorien et aéolien, la quinte *mi-mi* les modes phrygien et hypophrygien, la quinte *fa-fa* les modes lydien et hypolydien, la quinte *ut-sol,* elle, est commune aux modes myxolydien et ionien [33].

Si nous procédons à une analyse plus complète du hoquet, nous voyons qu'à la mes. 4 la voix supérieure fait un mouvement hexacordal de quinte ascendante, qu'à la mes. 7 cette même voix revient dans l'hexacorde Durum avec le *F-fa supra la* de cet hexacorde, qu'à la mes. 10 le bécarre devant la note D demande les syllabes de solmisation de l'hexacorde Durum au-dessus de l'hexacorde Naturale, tandis qu'à la mes. 20 le bémol demande la syllabe de solmisation *la* de l'hexacorde construit sur la note D. Il est intéressant de comparer la cadence mixolydienne de la mes. 15 avec la cadence ionienne transposée de la mes. 23, et à la même mesure de comparer le signe ♮ devant la note B après un Fa-dièse avec la même séquence de signes dans la troisième mesure de l'ex. mus. 15. Enfin à la mes. 80 le signe du bémol devant la note B empêche la syllabe de solmisation *mi* de l'hexacorde Durum sous l'hexacorde Naturale, et demande la syllabe *la* de l'hexacorde construit sur la note D.

Certains pourront émettre des réserves quant à la solution du double hoquet suggérée ici, par exemple, le triton harmonique, tout particulièrement celui de l'avant-dernière mesure. Les tritons mélodiques étaient en principe défendus, mais qu'en était-il du triton harmonique ? Au sujet de la quinte fausse (quinte diminuée harmonique), un traité de 1583 écrit : « Les anciens practiciens n'ont pas voulu du tout bannir la fausse quinte de leur contrepoint... Ces raisons ont induit les plus excellents practiciens tant anciens que modernes, à la recevoir et pratiquer comme on pourra voir par leurs œuvres, entre autres Josquin, Adrien, et Mou-

---

32. V. Eucharius HOFFMANNUS, *Doctrinae de tonis seu modis musices* (Greifswald, 1582), fol. L2ᵛ, pour la division des octaves modales.

33. V. Heinrich GLAREANUS, *Dodecachordon* (Basel, 1547), vol. III, pour les quintes modales.

ton. » [34]. Puisqu'en pratique il n'y a pas de différence entre le triton harmonique, quarte augmentée, et le triton harmonique, quinte diminuée, je ne vois pas pourquoi on ferait chicane à Machault de l'avoir utilisé aux cadences. La solution suggérée ici ne se veut pas non plus un rejet des sensibles haussées aux cadences, bien qu'à mon sens, celles-ci, d'après une convention établie, n'étaient pas indiquées par un ou des signes voulant une altération chromatique [35].

*
* *

SUMMARY

The *Antefana,* an exercise in avoiding tritones, may have been a test piece for boys learning how to read music in Renaissance *maîtrises.* In order to avoid singing D-flat the student would have used the syllabe *na* before *fa* (after *la*) in the solmisation of the harmonic division of the octave E♭-e♭.

In Machault's Double Hoquet the tenor sings the melisma of the word David in the Alleluia for the Feast of the Holy Virgin. This Alleluia is given to be in the Mixolydian mode in the *Liber Usualis.* The range of the two upper voices is roughly G-g, which octave is at times divided arithmetically (ut-sol : : ré-sol) allowing F-naturals, and at other times divided harmonically (ut-sol : : ut-fa) allowing F-sharps. F-sharp is possible only when the notes of the tenor are in the hard hexachord. We can therefore say that the double hoquet *modulates* from the Mixolydian mode to the Ionian mode transposed and vice versa. The natural and flat signs in the original manuscript sources did not indicate chromatic alterations, bu they were inserted by the singers according to a certain convention to guide correct solmisation.

34. LE ROY, *Traicté de musique contenant une théorique* (Paris, 1583), fol. 10r.

35. V. mon article « Les sensibles haussées dans la musique polyphonique avant 1600 », *Journal CAUSM/ACEUM,* IX/1 (1979), 48-72.

NOTES ET DOCUMENTS

LA VIHUELA DU MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ : RESTAURATION D'UN DOCUMENT UNIQUE [1]

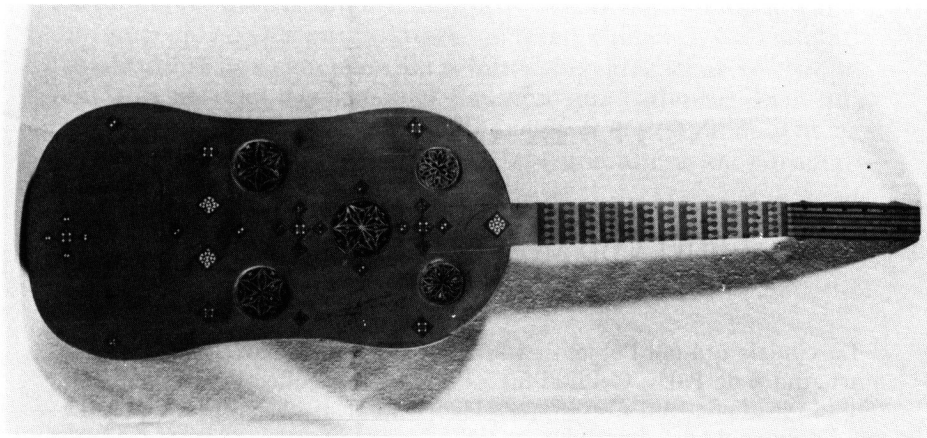
La vihuela qui fait l'objet de cette étude appartient au musée Jacquemart-André de Paris. Celui-ci fut à l'origine une collection particulière, réunie sous le Second Empire puis léguée à l'Institut de France en 1912 par Édouard André, banquier, et Nélie Jacquemart, portraitiste [2]. Cette collection (peinture, mobilier, objets d'art) se caractérise par deux ensembles majeurs de la Renaissance italienne d'une part et du XVIIIe siècle français d'autre part. Cette vihuela y est par ailleurs conservée parmi une dizaine d'instruments de musique [3] acquis pour leur intérêt décoratif. Ce n'est qu'en 1936 que cet instrument a attiré l'attention des organologues grâce à l'identification d'Emilio Pujol.

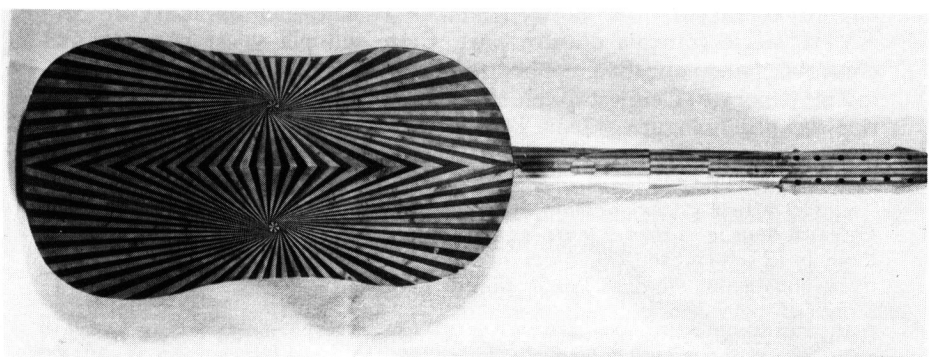
---

1. Cet article est une version modifiée de notre communication présentée à Orléans, dans le cadre des journées d'études de la Société Française de Musicologie, le 12 septembre 1979. Alors qu'elle était structurée autour de 50 diapositives, nous avons été dans l'obligation de l'adapter à ce cadre. Nous tenons à remercier pour leur généreux concours F. Lesure, R. Huyghe, B. Cordier, le Centre d'Iconographie de l'équipe de Recherche Associée au CNRS n° 588, M. Reynaud, D. Friedrich et F. Abondance.

2. Cf. Julien CAIN, *Institut de France. Musée Jacquemart-André. Catalogue sommaire* (Paris, 1967) ; Florence GETREAU-ABONDANCE, *Inventaire des collections publiques. Catalogue raisonné des peintures et dessins de l'École française. Musée Jacquemart-André, Paris*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, 1976 (dactylographié), pp. 15-24.

3. Édouard André possédait un piano Erard, une harpe du XVIIIe siècle et un orgue de salon (cf. son inventaire après décès du 31 juillet 1894). Dans le contrat de mariage de Nélie Jacquemart avec E. André (30 juin 1881), il est par ailleurs fait mention d'une guitare. Cet instrument réapparaît dans son inventaire après décès (10 juin 1912). Il se trouve alors dans l'atelier de l'artiste et a été sous-estimé par rapport aux autres instruments acquis par elle (notamment une lyre-guitare et une mandore de Giovanni Bechardini, 1609, provenant de la vente Bardini, Londres, 1899, n° 177). Nous proposons d'y reconnaître la vihuela, puisqu'aucun autre instrument appartenant actuellement au Musée Jacquemart-André ne peut être identifié avec une guitare. Son caractère décoratif accusé explique aisément que la portraitiste ait voulu l'utiliser dans ses œuvres.





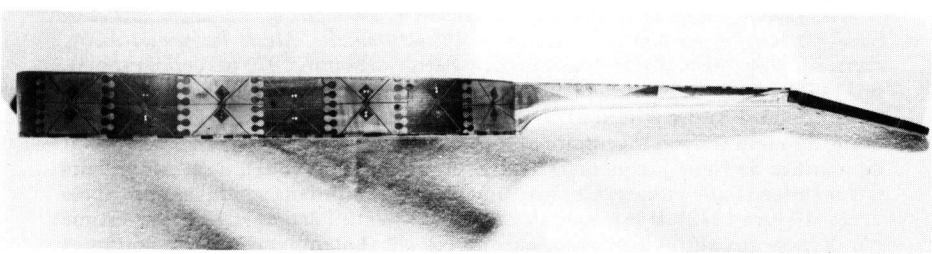


Planche I, II, III. — Vihuela da mano, Espagne, XVIe siècle, Musée Jacquemart-André, Paris. L'instrument après restauration (Clichés Bulloz).

Cette vihuela (Planches I, II, III) a beaucoup souffert des conditions précaires avec lesquelles elle a été conservée et des nombreuses manipulations occasionnées récemment par des relevés ou études. C'est pourquoi nous avons pu constater des dégâts liés aux conditions climatiques et affectant les matériaux : décollements, fractures, pertes d'éléments, mais heureusement aucune trace de parasites. Le musée Jacquemart-André nous l'a donc confiée à la fois pour la remettre en état et pour fournir une documentation aussi précise que possible, destinée à être diffusée.

Il va sans dire qu'une remise en état de jeu n'avait pour nous aucun sens. Nous avions en effet constaté des remaniements et des manques importants dans les parties acoustiquement vitales. La table d'harmonie porte par exemple la trace de deux arrachements de chevalet dont aucun n'a par ailleurs subsisté. Nous avons considéré qu'en l'absence de documents comparatifs pour procéder à des reconstitutions, il était inadmissible de prendre une pièce unique comme terrain d'expérience. Une telle restauration devait donc se limiter à stabiliser les dégradations constatées, afin de sauvegarder un document de facture instrumentale, et compléter, autant que possible, les informations concernant sa morphologie et son histoire. Au cours de notre travail, nous avons été obligé d'ouvrir l'instrument : nous avons donc pu documenter sa structure interne, ce qui n'avait pu être fait jusqu'ici de manière approfondie et en toute certitude.

On ne s'attardera pas sur une description extérieure de la vihuela, déjà très complète dans l'article de Michael Prynne [4]. Insistons toutefois sur le fait que l'instrument ne comporte aucun placage, qu'il est d'une construction massive, formé par l'alternance de bois clair — buis — et de bois sombres — violette et cormier —. D'après les traces de chevalet que nous avons mises en évidence par un éclairage en lumière rasante (Planche IV), les deux diapasons (longueur vibrante) correspondant aux arrachements sont de 79 et 75 cm. Si on en juge par la barre qui se trouvait sous le chevalet du diapason court et qui a été retirée (voir plus loin), ce dernier ne peut correspondre qu'à un montage tardif en cinq chœurs doubles, le diapason long étant celui de la vihuela à six chœurs doubles.

Toutefois, cet instrument demeure, jusqu'à preuve du contraire, l'unique témoin qui nous soit parvenu de la facture de vihuela, en dépit de quelques espoirs récents ; nous faisons allusion à la guitarra de Santa Mariana de Jésus, découverte par Oscar Ohlsen, de Santiago de Chili. Cette provenance géographique n'a rien d'extraordinaire. En effet, « dès 1526, on rapporte l'existence d'un certain Ortiz, compagnon de Cortès, joueur de vihuela et professeur de danse à Mexico. Le terme vihuela (parfois orthographié biguela) passa dans le vocabulaire d'Amérique Latine, et par la suite, la vihuela et la guitare à quatre chœurs engendreront toute une variété d'instruments sud-américains à cordes doublées, de

4. « A surviving vihuela da Mano », *The Galpin Society Journal*, XVI (1963), 22-27.

la famille de la guitare, dont beaucoup subsistent encore » [5]. Nous craignons, à en juger par la photographie que nous avons pu en voir, qu'il ne s'agisse que d'une guitare à chœurs doubles, relique religieuse, qui plus est, ce qui n'en facilite pas l'accès pour un organologue qui rêve d'autopsie ! La vihuela du musée Jacquemart-André reste donc la seule survivante connue d'une vaste famille, très répandue en Espagne au XVIe siècle et parfois utilisée en Italie à la même époque, ainsi qu'en témoignent l'ampleur du répertoire et l'iconographie. L'instrument a curieusement disparu ensuite. Aurait-il été abandonné en raison de certaines imperfections ? Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos musicales*, 1555) fait la critique suivante : « les frettes sont la raison principale pour laquelle les vihuelas sonnent mal ». Tous les instrumentistes savent bien qu'un instrument correctement accordé sonne mieux, et Bermudo semble n'avoir cherché des remèdes à cette sonorité défectueuse que par la résolution des problèmes posés par l'accord. En effet, il propose de nombreuses solutions, allant d'un double frettage, pour satisfaire les différents demi-tons de la gamme pythagoricienne, au frettage pour un tempérament égal (1/18). N'était-ce donc qu'une question de justesse qui le tourmentait ? Non, puisqu'il accuse aussi l'humidité des frettes de boyau comme étant à l'origine d'imperfections musicales graves et préconise alors l'emploi de frettes dures. Ce n'est pas assez pour justifier la disparition d'un instrument et il semble qu'il faille chercher ailleurs les raisons de telles critiques, car l'emploi des frettes de boyau s'est poursuivi jusqu'au XVIIIe siècle.

Depuis son identification, cette vihuela a été l'objet de débats et de controverses. La longueur de son diapason la rendait injouable et en faisait un instrument décoratif. Puis, comme elle porte l'inscription au fer « Guadalupe » sur le chevillier (Planche V) [6], une hypothèse voulut qu'elle fût destinée à orner les murs du réfectoire du monastère de Guadalupe en Estrémadure. Ceci nous semble invraisemblable, car d'une part l'ornementation et la finition sont aussi riches sur toutes les faces de l'instrument, et d'autre part la finesse de certains détails (Planche VI) ne peut être appréciée que de très près (cette supposition souvent exprimée, remonte-t-elle à Madame André qui ne voyait là qu'une pièce ornementale ?). Les instruments de grande taille, bien qu'exceptionnels, existaient d'ailleurs, à preuve le règlement de l'examen des violeros de Séville en

---

5. Cf. Tom et Mary EVANS, *Le grand livre de la guitare* (Paris, Albin Michel, 1979), p. 16.

6. Guadalupe était un grand centre de la chrétienté en Espagne. Cette marque sur le chevillier ne pourrait-elle pas être un signe de ralliement, tout comme « Montjoie » pouvait l'être pour les pélerins de Compostelle ? Ou bien est-ce le signe de propriété de ce monastère, ou celui du commanditaire ? A moins que ce ne soit, comme pour certaines armes de Tolède, la marque du facteur ? Cette inscription, très répandue en Espagne, reste encore pour nous une énigme.

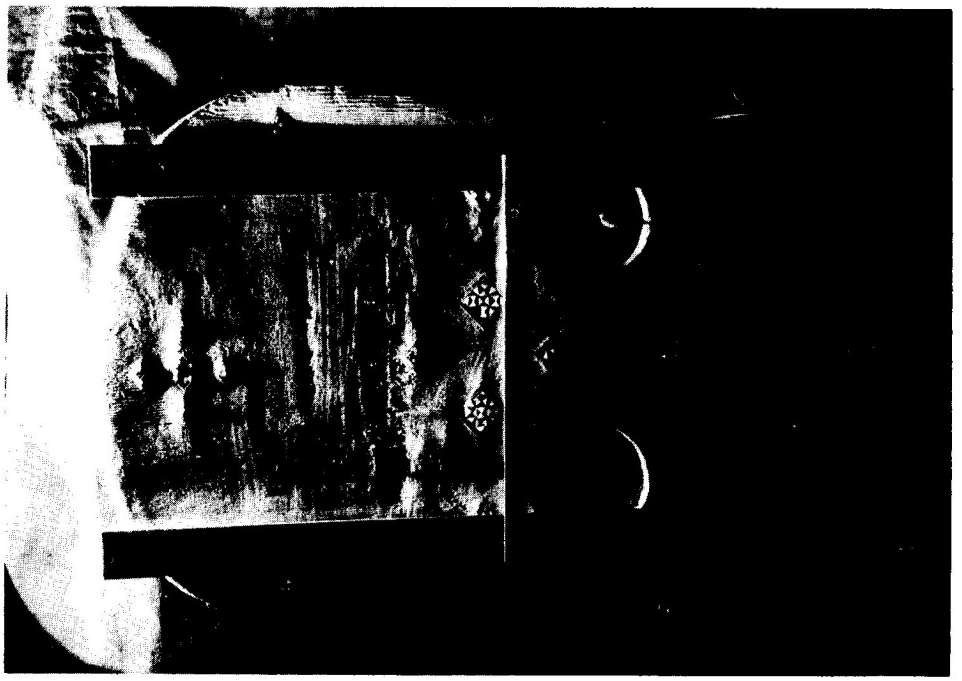


Planche IV. — Les chevalets : traces d'arrachement mises en évidence sous lumière rasante (Cliché P. Abondance).

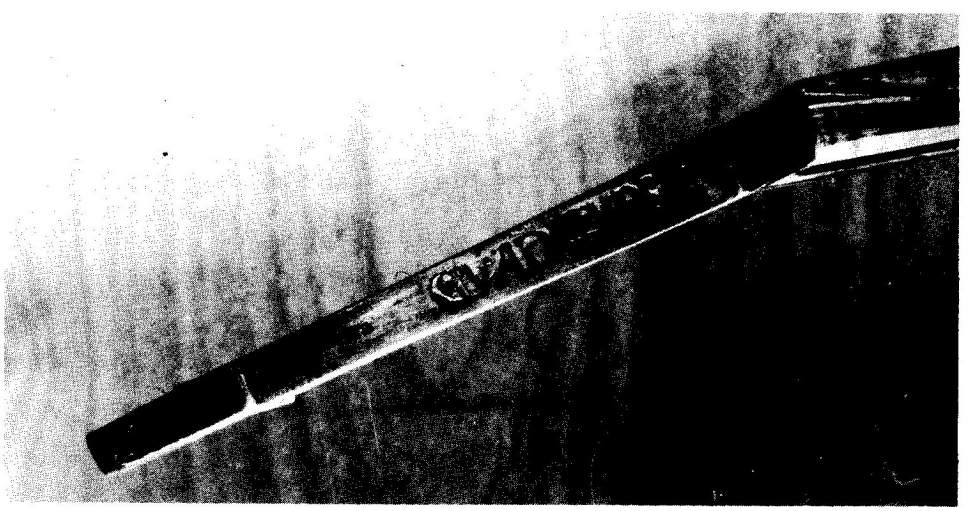


Planche V. — La marque GUADALUPE sur le chevillier (Cliché P. Abondance).

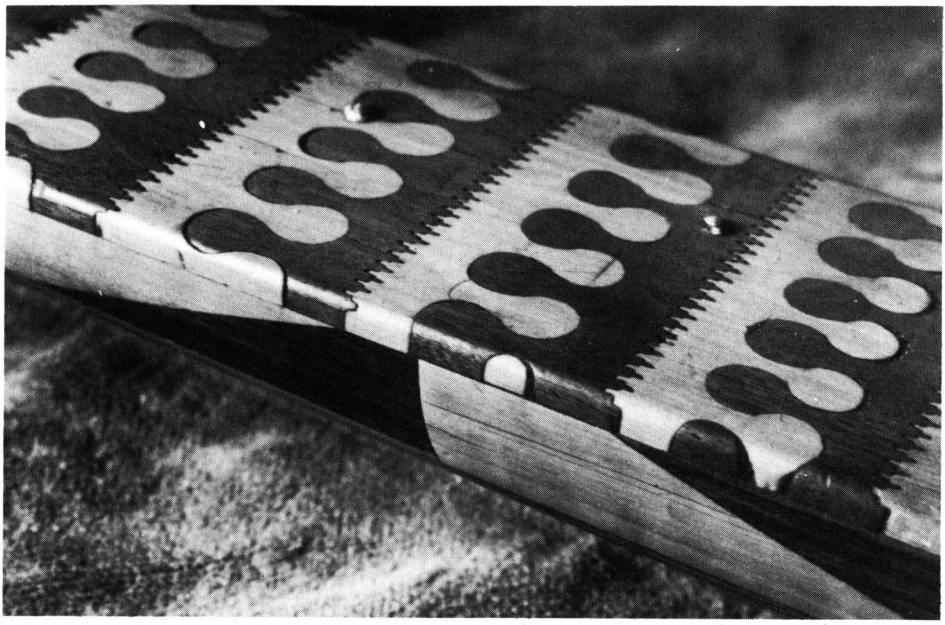


Planche VI. — La touche : finesse de la découpe (Cliché P. Abondance).

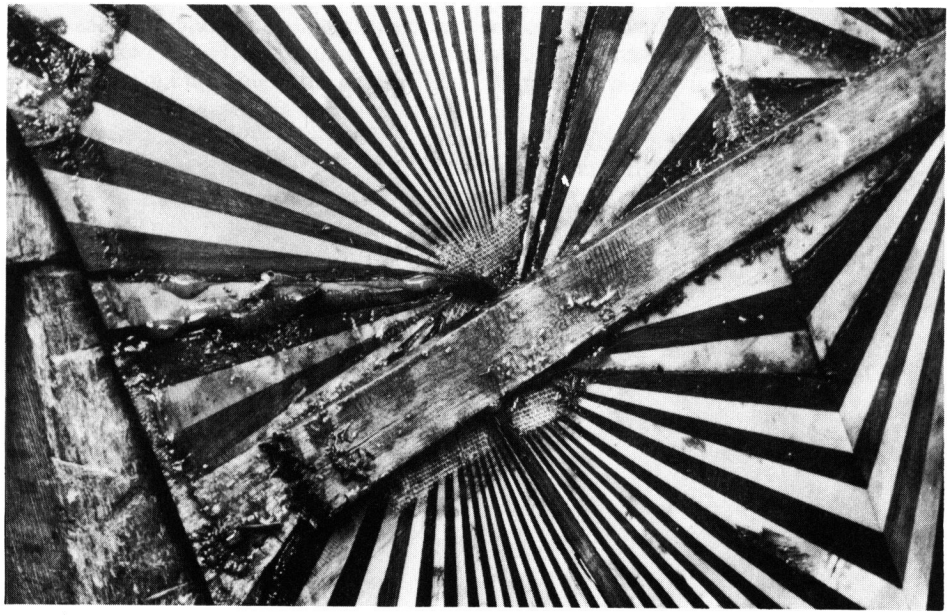


Planche VII. — Le fond : traces de toilage (Cliché P. Abondance).

1502 qui insiste sur l'importance de la construction d'une « vihuela grande de piezas » et qui stipule que quiconque voulait ouvrir boutique devait passer cet examen sous peine d'amende [7]. La vihuela Jacquemart-André serait-elle une pièce d'examen ? Certes, elle est très décorée, toutefois, nous ignorons comment étaient les autres ! Sommes-nous en présence d'une vihuela « grande de piezas » que nous pourrions classer alors parmi les instruments basses ? Bermudo mentionne une vihuela soprano, plus petite que la vihuela commune, et qu'il décrit comme ressemblant à une grande guitare. La seule guitare du XVIe siècle que nous connaissions est celle de Belchior Dias (Lisbonne, 1581, Royal College of Music, Londres). Sa longueur de cordes vibrantes est de 55,4 cm. Elle est exceptionnellement courte et plus proche des guitares à quatre chœurs des illustrations du XVIe siècle que des instruments conservés du siècle suivant. Sur cette base, nous pourrions imaginer une vihuela soprano avec un diapason de 60 cm (ce qui constitue un minimum). Si la vihuela commune est accordée une quinte plus bas, elle pourrait avoir un diapason de 90 cm, et si nous jouons sur les diamètres de cordes pour en diminuer un peu la longueur, comme dans tous les instruments à manche, 79 cm de diapason restent une mesure très plausible sans pour autant être celle d'une basse.

Luis Milan explique que le musicien doit accorder la première corde aussi haut que possible et s'en servir pour accorder les autres. Marin Mersenne dit sensiblement la même chose. Il est intéressant de constater qu'une corde de boyau de 79 cm de longueur a pour point de rupture mi/fa (340 hz). Il s'en suit que le répertoire de vihuela n'était certainement pas joué avec l'instrument monté en sol [8], mais environ une quarte en dessous, si l'instrument pour lequel le répertoire est écrit était bien la vihuela commune. Tout en considérant que jouer le répertoire de vihuela sur un tel diapason ne devait pas être chose facile. Cependant, il est bon de remarquer que toutes les guitares du XVIIe siècle ont des diapasons avoisinant 72 cm. Or en observant leur touche et table d'harmonie, on peut affirmer qu'elles ont bien été jouées. La virtuosité demandée aux guitaristes serait-elle moindre que celle demandée aux vihuelistes ?

La décoration de cette vihuela ne semble pas dénoter des instruments que nous pouvons observer dans l'iconographie. En effet, les instruments représentés dans le *Retable de La Vierge* de la paroisse de Jesus (Ibiza) ou tenus par les anges musiciens de *La Vierge et l'enfant* de Grégorio Lopez (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne) nous montrent des touches tout aussi travaillées que celle de la vihuela Jacquemart-André. Nous pouvons également remarquer que les motifs géométriques des marqueteries représentées dans *El Maestro* de Luis Milan ressemblent étroitement à ceux existant sur la table. Le procédé technique de décoration utilisé — intarsia de bois, d'os ou d'ivoire — est très comparable à ceux que l'on

7. Cf. EVANS, *op. cit.*, p. 14.
8. Pour un accord de la vihuela ainsi composé : Sol 1, do 2, fa 2, la 2, ré 3, sol 3.

Planche VIII. — Les éclisses : parchemin portant des caractères espagnols du XVe ou XVIe siècle ; divers renforts en toile et en bois (Cliché P. Abondance).

peut voir sur des instruments à peine postérieurs [9]. Quant aux procédés de construction (dos constitué d'une vaste mosaïque toilée, manche fait de pièces de bois juxtaposées, collées et savamment découpées, cheviller taillé dans la masse, c'est-à-dire solidaire du manche sans assemblage), ils ne sont pas éloignés de l'esprit que nous trouvons dans le cistre de Plebanus ou celui de Salvatori [10], où l'ensemble formé par la caisse et le manche est taillé dans une seule masse de bois. Tout ceci tend à prouver qu'il n'y a pas de règle bien définie. La liberté dans les procédés de construction est totale, souvent dans un but décoratif qui pouvait aller jusqu'à l'exhubérance, comme dans la lyra da braccio de Giovanni d'Andrea [11]. Devant cette diversité, l'originalité des procédés de construction de cette vihuela apparaît beaucoup moins déconcertante. Cependant, nous avons constaté, sans pouvoir l'expliquer, des marques d'écrasement sur le tasseau inférieur et sur les éclisses, mises en évidence sous lumière rasante : c'est certainement un procédé de pliage dont nous n'avons vu aucun autre exemple. En revanche, les joints toilés, dont les traces sont visibles sous les barres et sur le joint axial du fond (Planche VII), aussi bien que les papiers et parchemins portant des caractères manuscrits espagnols des XVe ou XVIe siècles collés sur les éclisses (Planche VIII) sont des procédés courants jusqu'au XVIIIe siècle. Enfin, la rainure qui permet ici l'assemblage des éclisses avec le manche (Planche IX) existe aussi dans la guitare de Dias. Elle apparaît modifiée par un système de coinçage, dans les guitares du XVIIe siècle, notamment celles des Voboam. Ce procédé est encore utilisé dans les guitares modernes, chez les luthiers espagnols contemporains en particulier.

Notre vihuela porte cinq roses et l'iconographie ne montre jamais d'instrument comportant plus d'une rose ; aussi pourrait-on penser être en présence d'un faux. En effet, lorsque l'antiquaire florentin Leopoldo Franciolini, à la fin du XIXe siècle, construisait ses falcifications, il adoptait des compromis pour satisfaire un public sensible à la richesse du décor et se gardait bien d'éveiller cependant trop de soupçons ; mais alors, pourquoi prendre le risque de mettre cinq roses à une vihuela (les guitares n'en ont toujours eu qu'une), instrument apparemment complètement tombé dans l'oubli à cette époque ? Pour introduire un faux sur le marché, il aurait fallu en effet que se dessine un renouveau d'intérêt pour l'instrument, ce qui n'a jamais été le cas. Surtout, il apparaît que cet insttrument a été joué, à en juger par l'usure de la touche et de la table.

Par sa morphologie, notre vihuela pourrait donc paraître déconcertante ; cependant, grâce à l'étude de l'iconographie, des instruments conservés dans les musées, des procédés de construction et de l'esthétique,

---

9. Voir par exemple la guitare de Christopho Cocko, Venise, 1602 (Musée Instrumental de Paris, E. 2090), ou celle de Giovanni Tessler, Ancône, 1620 (Londres, Royal College of Music).

10. Italie, XVIe s. (Musée Instrumental de Paris, E. 1131 et E. 543).

11. Vérone, 1511 (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

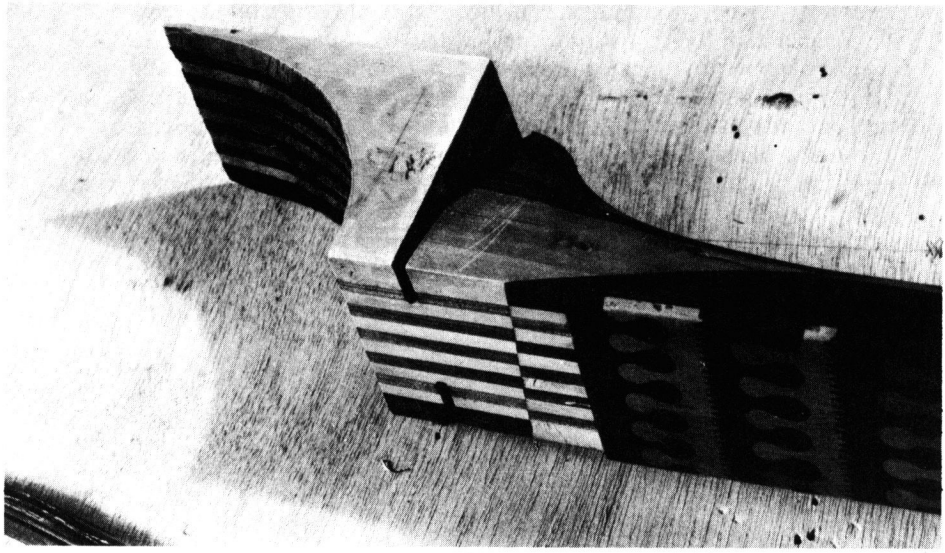


Planche IX. — Le manche : mode de construction et enclavement. Noter le tracé à la pointe sèche (Cliché P. Abondance).

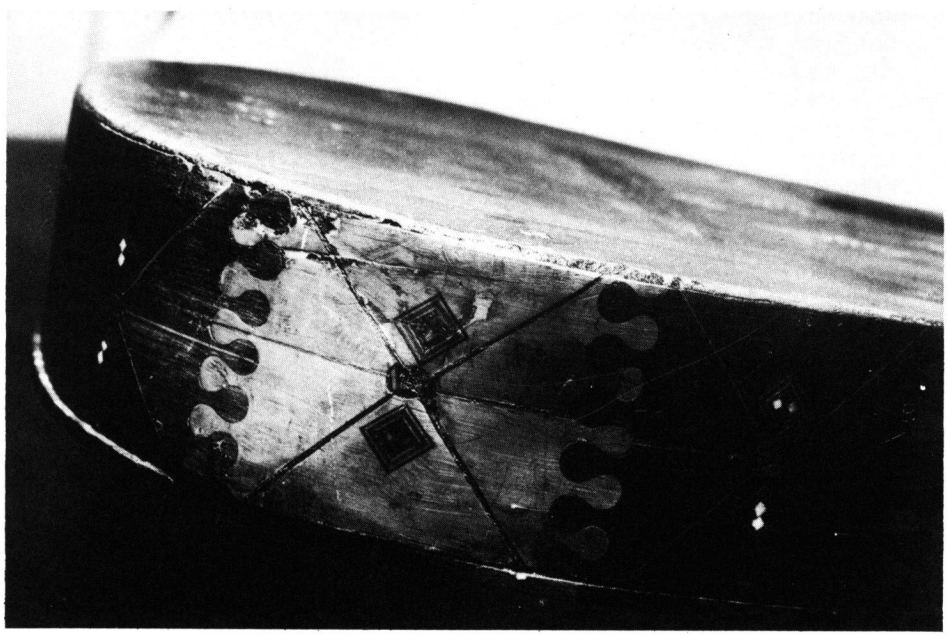


Planche X. — Les éclisses : anomalie décorative prouvant une recoupe (Cliché P. Abondance).

nous pouvons, semble-t-il, avancer qu'il s'agit d'une vihuela commune à six chœurs du XVIe siècle, accordée une quinte en dessous de la vihuela soprano et que son authenticité ne peut être mise en doute. Il faut cependant prendre en considération que bien des dégâts subis par cette vihuela nous ont fait perdre des informations qui auraient été d'une grande importance organologique. Parmi les éléments sonnants, nous déplorerons trois types de dégâts : des pertes, des recoupes d'éléments anciens et des ajouts.

En observant le joint de table d'harmonie avec la couronne d'éclisses, nous avons découvert un résidu de barre de table. Celui-ci nous laisse à penser que le montage à cinq chœurs doubles (pose du nouveau chevalet) a dû être pratiqué par l'ouverture du fond de l'instrument : une barre de table se trouvait alors au-dessus du chevalet d'origine. Malheureusement, sa position exacte est maintenant impossible à déterminer, car la table ne porte plus aucune trace. Quant à la découpe des éclisses, nous avons remarqué qu'elle comportait des anomalies décoratives (Planche X), preuve d'une recoupe de l'instrument dans sa profondeur dont on ne peut cependant déterminer la proportion.

Les ajouts, tels que les renforts d'éclisses et les barres de fond, bien que moins importants pour la sonorité que la hauteur des éclisses, le barrage de table ou la perte des chevalets, n'en sont pas moins regrettables. Dans les parties amorphes de l'instrument, des pertes d'éléments sont aussi à déplorer : les roses ont été arrachées et remplacées par des parchemins — lesquels portent une écriture manuscrite italienne du début du XVIIe siècle (Planche XI), découpés d'un motif qui rappelle étrangement ceux qu'employait le luthier parisien Sébastien Renault à la fin du XVIIIe siècle. Une étiquette, au revers de la table, a été totalement brûlée. Enfin, les quelques chevilles qui subsistaient dans le chevillier sont très proches de celles d'une mandoline basse de Vinaccia, datée 1783 (Musée Instrumental, Paris). Toutes ces constatations jettent un peu plus de confusion dans l'appréhension de l'instrument. Peut-on raisonnablement en déduire que ces transformations et donc le remontage à cinq chœurs doubles datent du XVIIIe siècle ? En l'état actuel de nos connaissances, nous en sommes réduit à émettre des hypothèses.

Enfin, T. Evans note que « L'épaisseur des bois utilisés permet d'émettre des doutes énormes sur une quelconque faculté de résonnance de l'instrument » [12]. Lorsqu'on compare les mesures générales de cette vihuela avec celles d'une guitare moderne, on peut constater que sa caisse est plus étroite de 60 mm et plus longue de 70 mm. Les épaisseurs des éclisses sont d'environ 2,5 mm avec par endroit des doublages d'origine pouvant atteindre, à l'étranglement de la caisse, 5 mm, de même qu'au tasseau inférieur. Une guitare moderne présente des éclisses d'environ 2 mm d'épaisseur qui atteignent chez certains facteurs — lorsqu'ils les

12. Cf. EVANS, *op. cit.*, p. 18.

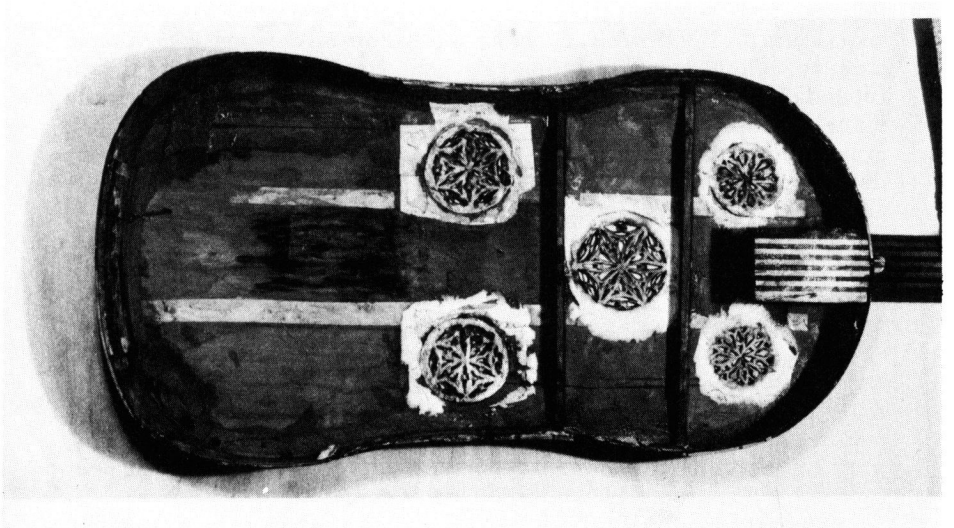


Planche XI. — La table : barrage, arrachement des roses et étiquette brûlée (Cliché P. Abondance).

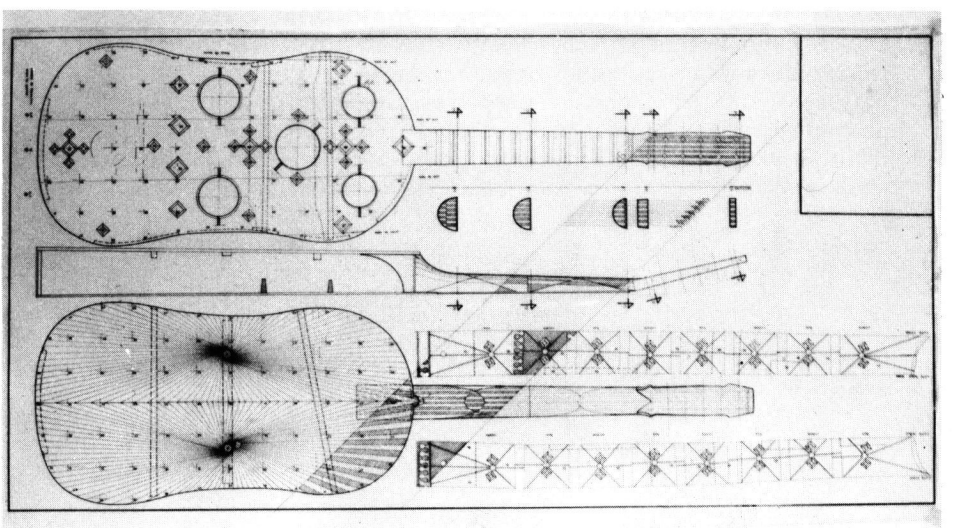


Planche XII. — Plan de l'instrument.

font en lamellé-collé — 5 mm. Le tasseau inférieur, quant à lui, est toujours beaucoup plus épais. Le fond est ici de 5 mm, sans renfort, une guitare moderne présente 3 mm avec un barrage de fond et un renfort de joint en supplément qui ne sont pas négligeables. Enfin, la table a 3 mm d'épaisseur, une guitare pouvant atteindre aujourd'hui un maximum de 2,8 mm avec l'effet complémentaire du barrage « éventail ». La remarque de T. Evans ne nous apparaît donc pas entièrement justifiée. Cette question pourrait être avantageusement tranchée grâce à l'étude d'un fac-simile de cette vihuela, rendu réalisable dans des conditions optimales grâce au relevé détaillé que nous avons été en mesure d'établir (Planche XII).

Pierre ABONDANCE.

* * *

LA MISSION DE BERLIOZ EN ALLEMAGNE : UN DOCUMENT INÉDIT

Dans son ouvrage magistral sur Berlioz, Jacques Barzun parle du voyage musical en Allemagne, entrepris par le compositeur entre octobre 1842 et mai 1843, comme d'une « mission musicale » [1]. Il explique que le but de cette « mission » était, pour l'essentiel, de montrer aux Allemands une musique du « genre instrumental expressif » qui avait pour modèle la forme organique de Beethoven ; d'autre part, il voulait livrer bataille contre les fournisseurs d'airs et d'opéras médiocres et contre les faibles imitateurs des maîtres classiques. Barzun emploie le mot « mission » comme l'avait déjà fait Léon Kreutzer dans son compte rendu du premier concert de la Société Philharmonique de Berlioz : Kreutzer parle de « l'émancipation de la musique », de « l'esprit d'indépendance » qui succédait à « l'esprit de routine », et de « l'accomplissement » de « l'importante mission » qu'avait entreprise Berlioz lui-même [2]. Bref, Barzun emploie l'expression « mission musicale » dans un sens à la fois général et philosophique. Mais il aurait pu tout aussi bien utiliser cette expression dans son sens propre et usuel, comme l'indique le document que nous publions aujourd'hui pour la première fois, car Berlioz avait en effet été payé par le gouvernement français pour entreprendre son voyage en Allemagne, non pas, sans doute, sous la forme d'une rémunération spéciale, mais par la continuation de ses appointements au Conservatoire, où il était Conservateur adjoint de la Bibliothèque [3].

D'après les documents que nous possédons, il apparaît que Berlioz avait écrit au Ministre de l'Intérieur vers le milieu du mois de novembre 1842 pour lui demander un congé de quelques mois, sans que ses appointements au Conservatoire soient supprimés pendant son absence. Sans doute suggérait-il au Ministre — à

1. Jacques BARZUN, *Berlioz and the Romantic Century*, 3e éd. (New York, 1969), I, pp. 415-431.

2. *Revue et gazette musicale*, XVII (24 février 1850), 65.

3. Berlioz fut nommé Conservateur adjoint le 9 février 1839. Après la mort de Bottée de Toulmon, Berlioz devint Bibliothécaire du Conservatoire (27 avril 1850), poste qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie.

l'époque le comte Tanneguy Duchatel — qu'il pourrait recueillir en Allemagne des renseignements utiles à l'administration française des Beaux-Arts. C'est du moins ce qu'on peut en déduire de la lettre du Ministre à Auber, Directeur du Conservatoire, dont le brouillon, daté du 28 novembre 1842, est conservé aux Archives nationales :

> Monsieur le Directeur,
>
> J'ai l'honneur de vous informer que j'accorde à M. Berlioz, conservateur de la bibliothèque au Conservatoire de musique, un congé de trois mois à partir du 1er décembre prochain. M. Berlioz étant chargé de recueillir des renseignements utiles à l'administration, j'ai décidé que ses appointements ne cesseront pas de courir.
>
> Agréez...
>
> Le Ministre... [4]

On voit ici le début d'une série de requêtes de congés rémunérés qui furent régulièrement accordés à Berlioz par le gouvernement français pendant sa carrière de Conservateur et Bibliothécaire au Conservatoire.

Étant donné l'importance de ce premier voyage prolongé en Allemagne pour la carrière ultérieure de Berlioz, on peut dire qu'en donnant au compositeur la permission de l'entreprendre, le comte Duchatel a fait la preuve d'une intelligence remarquable des affaires artistiques. Bien qu'il ait fait des études de droit et qu'il ait été journaliste pendant quelques années, Duchatel s'intéressait beaucoup aux nouveautés scientifiques et artistiques. Comme Ministre de l'Intérieur il envoya quelques missions en Angleterre et aux États-Unis pour étudier le nouveau système de télégraphe électrique ; comme citoyen privé, il rassembla une vaste collection de peintures (léguée au Louvre) ; de plus, il fut nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1846. Il est donc possible que le Ministre ait été tout à fait sensible à la demande que Berlioz lui présenta en 1842, et qu'il la lui ait accordée sans hésitation [5].

---

4. Arch. nat., F^{21} 1282.

Voir également la lettre de Berlioz au Bibliothécaire du Conservatoire, Bottée de Toulmon, datée du 17 novembre 1842, in : Hector BERLIOZ, *Correspondance générale*, III (Paris, 1978), p. 29. Pour ce volume et les deux volumes antérieurs (Paris, 1972 et 1975), édités sous la direction de Pierre Citron, j'utilise l'abréviation *Corr. gén.*

5. La longue lettre passionnée du 26 février 1844 adressée au comte Duchatel (*Corr. gén.*, III, pp. 165-167) suggère que le destinataire avait au moins une certaine compréhension du sort du compositeur, même si cette lettre (sollicitant une classe d'instrumentation au Conservatoire) n'eut pas de suite.

Mais si quelque difficulté s'était présentée, Berlioz aurait pu recevoir par exemple l'appui de son ami Armand Bertin, qui devait l'aider plus tard — en août 1844 — auprès du comte Duchatel, au moment où il voulait organiser son festival lors de l'exposition des produits d'industrie (festival qui fut pour Berlioz un grand succès) [6]. Duchatel aurait pu aussi recevoir les recommandations d'autres amis de Berlioz qui se trouvaient à l'époque au Ministère de l'Intérieur : Stéphan de la Madelaine paraît y avoir occupé une fonction modeste [7], et parmi les employés du bureau des Beaux-Arts figuraient ses amis Alfred de Musset comme conservateur, le baron Taylor comme inspecteur, aussi bien que Charles Lenormant qui y était commissaire ; Berlioz avait connu ce dernier en 1826 lorsque Lenormant travaillait au bureau du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld. Bref, si Berlioz avait eu besoin de recommandations auprès du comte Duchatel, il aurait eu l'embarras du choix au Ministère de l'Intérieur même.

Nous ne savons pas si le Ministre tira quelque profit du rapport soumis par Berlioz à la fin de 1843, bien qu'il l'ait félicité du caractère achevé de son travail. En 1844, le comte Duchatel devait cependant refuser de créer pour Berlioz une classe d'instrumentation au Conservatoire, et il ne l'autorisa pas à ouvrir un second théâtre d'opéra-comique à Paris [8]. En revanche, il continua vraisemblablement à accorder à Berlioz des congés rémunérés lors de ses tournées musicales à l'étranger, fait assez important pour un musicien dont les finances ne furent jamais très florissantes [9].

Le 14 février 1844, dans une lettre dont le brouillon est conservé

---

6. Voir la lettre de Berlioz du 19 août 1844 à son père (*Corr. gén.*, III, pp. 196-198), où il dit que « MM. les ministres [Duchatel y compris] ont assisté aux répétitions et au concert... ».

7. D'après la lettre de Berlioz du 15 février 1842 à Stéphan de la Madelaine (*Corr. gén.*, II, p. 719), qu'il lui adresse au Ministère de l'Intérieur. Stéphan de la Madelaine ne figure pas sur la liste des fonctionnaires au Ministère dans l'*Almanach royal* de 1842.

8. Voir la note 5 et *Corr. gén.*, III, pp. 192-193.

9. Pour sa tournée en Allemagne en 1842-1843 Berlioz ne recevait pas seulement ses appointements du Conservatoire. Comme il le dit dans une lettre à sa sœur du 6 ou 7 septembre 1843, « Si je n'avais vendu mon *Traité d'instrumentation* je n'aurais pas fait mon voyage en Allemagne qui doit avoir pourtant une si grande influence sur mon avenir » (*Corr. gén.*, III, p. 112). Berlioz devait attendre un des successeurs de Duchatel comme Ministre de l'Intérieur, Léon Faucher, avant de recevoir une gratification « à titre de compositeur de musique ». Voir *Corr. gén.*, III, p. 603.

aux Archives nationales, le Ministre accusait réception de son rapport :

> M. Berlioz
>
> J'ai reçu le rapport que vous m'adressez sur les institutions musicales de l'Allemagne, les établissements et les écoles lyriques de ce pays. Je vous remercie du zèle éclairé que vous avez apporté dans ce travail, et je m'applaudis de vous avoir donné l'occasion [d'employer] d'une manière utile pour l'art vos connaissances approfondies en cette matière.
>
> Agréez... [10]

Si le rapport au Ministre est resté dans un dossier aux archives du Ministère de l'Intérieur, un autre vit le jour assez vite après le retour de Berlioz en France. Dix lettres de Berlioz au sujet de son voyage musical en Allemagne ont paru dans le *Journal des débats* des 3, 20 et 28 août, 3, 12 et 23 septembre, 8 et 21 octobre, 8 novembre 1843, et 9 janvier 1844. Ces dix lettres furent reprises en août 1844 dans le deuxième livre de Berlioz, le *Voyage musical en Allemagne et en Italie* [11]. Ces lettres se trouvent enfin dans les *Mémoires* de Berlioz, légèrement modifiées, après le chapitre 51 [12].

Le texte du rapport au Ministre, daté du 23 décembre 1843, n'est point un brouillon pour la publication en livre du *Voyage musical.* Il est au contraire une sorte de condensation des dix lettres qui ont toutes paru, sauf une, dans le *Journal des débats* avant cette date — condensation où manquent cependant les qualités d'humour et d'ironie qui sont les éléments distinctifs de l'écrivain spirituel qu'était Berlioz. Ces articles du *Journal des débats* et leur réapparition dans le *Voyage musical* sont — comme les partitions du compositeur — le fruit d'une réflexion mûre et d'une révision scrupuleuse. Le rapport au Ministre, rédigé à la hâte, comme le dit Berlioz à la fin, et comme l'indiquent l'écriture irrégulière et le nombre de ratures, est plus documentaire que littéraire.

---

10. Arch. nat., F^{21} 1282.

11. Paris, Jules Labitte, 1844. (Le premier livre de Berlioz était son *Traité d'instrumentation,* paru en décembre 1843.)

12. Alors qu'il existe en français des éditions critiques des trois autres œuvres littéraires de Berlioz *(Les Soirées d'orchestre, Les Grotesques de la musique, A Travers chants),* il n'existe pas encore d'éditions critiques du *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (peut-être inutile) et des *Mémoires.* Pour ces deux derniers on peut trouver des notes essentielles et des commentaires utiles dans la remarquable traduction des *Mémoires* de David Cairns, *The Memoirs of Hector Berlioz* (London, Gollancz, 1969 ; édition revue et corrigée : New York, Norton, 1975).

On y remarque surtout l'attitude foncièrement positive et optimiste de Berlioz à l'égard des conditions musicales en France. En 1848 il écrira : « la musique est morte en France » [13], alors qu'ici il écrit que, malgré quelques problèmes sérieux quant aux institutions françaises, si on peut, en Allemagne, faire bien, « on peut à Paris faire mieux. » On avait souvent parlé à l'époque des avantages d'une seule capitale artistique en France. Dans son rapport Berlioz reconnaît les difficultés qui résultent de cette situation, et il parle assez longuement des avantages offerts par un nombre de petits orchestres de cour répandus partout en Allemagne, et des talents variés des maîtres de chapelles qui sont à la fois directeurs, compositeurs, chefs d'orchestre et exécutants. Berlioz n'était pas stupéfait par la qualité des petits orchestres de Dresde et d'ailleurs. Les remarques techniques qu'il fait ici ou là sur ces orchestres révèlent l'expert en instrumentation qui vient de rédiger un traité sur ce sujet [14]. Seuls les orchestres militaires d'Allemagne étaient, pour Berlioz, nettement supérieurs aux équivalents français puisqu'ils employaient parfois des instruments négligés à l'époque en France, comme par exemple le tuba basse, que Berlioz admet alors comme un progrès par rapport à l'ophicléide. Quant au répertoire de ces orchestres militaires en Allemagne, Berlioz remarque qu'il est moins trivial que celui des harmonies françaises. Le public allemand fait ainsi la connaissance d'un répertoire d'une certaine valeur musicale, alors que le public français est privé de cet avantage.

Berlioz attribue au développement du chant choral (grâce à Luther) et des sociétés chorales privées le sentiment très vif du style mélodique et de l'harmonie que possède une bonne partie du peuple allemand. Il est frappé par l'intérêt que des hommes très simples et de toutes les classes de la société témoignent pour la musique [15]. C'est par ironie que Berlioz fait surtout l'éloge de Carl Friedrich Zelter et de l'Académie de chant de Berlin, car ce même Zelter avait dit des *Huit scènes de Faust* envoyées à Goethe que

---

13. Lettre à L.-J. Duc du 26 mai 1848 ; *Corr. gén.*, III, p. 545.

14. Cinq jours avant la rédaction de son rapport au Ministre, Berlioz a envoyé à Meyerbeer et à l'Académie de Berlin deux des premiers exemplaires de son *Traité d'instrumentation* (*Corr. gén.*, III, pp. 146-147).

15. L'éducation musicale des classes populaires était le but de Guillaume-Louis Wilhem, inspecteur des écoles de chant. Après la mort de Wilhem en avril 1842 Berlioz s'est présenté — en vain — comme candidat à sa succession (*Corr. gén.*, II, pp. 720-721).

« Certains gens ne peuvent s'exprimer que par des toux, des renflements, des coassements et des expectorations ; Herr Hector Berlioz semble être de ce nombre. » [16]

Berlioz fait une mention spéciale du système des pensions pour les artistes en Allemagne qui est, dit-il, beaucoup mieux organisé et plus généreux que le système français, qui existe pour les artistes des théâtres royaux et pour les professeurs au Conservatoire — mais pas pour les compositeurs de musique. Les archives du Département des Beaux-Arts des années 1830 sont remplies de requêtes d'artistes de la capitale qui demandent de nouvelles pensions de retraite ou une augmentation des anciennes. Cette mention était donc tout à fait à sa place dans un rapport au Ministère de l'Intérieur, qui comprenait le bureau des Beaux-Arts.

Quand Berlioz s'excuse de ne pas avoir examiné les Conservatoires de musique en Allemagne, c'est qu'il avait vraisemblablement été chargé de le faire par le Ministre avant son départ. Il semble, de même, que Berlioz ait été chargé de repérer quelques bons chanteurs pour l'Opéra de Paris, toujours subventionné par un gouvernement français désireux de maintenir ce théâtre à la première place en Europe.

*
* *

Le manuscrit du rapport de Berlioz, rédigé selon les usages ministériels — seule est utilisée la moitié droite d'un papier de grand format — compte vingt-trois pages. L'orthographe et la ponctuation ont été modernisées sans utilisation du *sic*.

Peter BLOOM.

*
* *

16. Cité par Julian Rushton dans son édition des *Huit scènes de Faust*, *New Berlioz Edition*, t. 5 (Kassel, 1970), p. XI.

SUMMARY

The tour Berlioz made of Germany from October 1842 to May 1843, heretofore considered a « mission » to spread the gospel of his own « genre instrumental expressif », in fact had a more practical purpose. A lengthy report to the Minister of the Interior, Comte Tanneguy Duchatel (23 pages in manuscript, dated 28 December 1843), discovered in the Archives Nationales and published here for the first time, indicates that Berlioz was commissioned to make such a journey and was asked specifically to report on the state of music in Germany with special reference to composers, instrumentalists, singers, choruses, orchestras, military bands, and conservatories. The report, which may be regarded as a functional and non-literary condensation of the ten letters about his trip that Berlioz published in the *Journal des débats* in 1843 and 1844 and later reused in the *Voyage musical en Allemagne et en Italie* and in the *Mémoires,* shows Berlioz totally objective about musical life in Germany, and generally positive and hopeful about musical life in France.

A SON EXCELLENCE
MONSIEUR LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR

[Paris, 28 Décembre 1843]

Monsieur le Ministre,

Vous avez bien voulu me confier le soin d'examiner les institutions musicales de l'Allemagne, pendant le voyage que je viens de faire dans ce pays [1], illustre à si juste titre par les hommes de génie qu'il a produits.

Je dois tout d'abord vous avouer, Monsieur le Ministre, que sa célébrité sous ce rapport et l'état déplorable où se trouvent quelques uns de nos établissements destinés à la conservation de l'art musical, m'avaient suggéré des préventions en faveur de nos voisins d'outre Rhin, que l'expérience et un examen attentif n'ont pas toujours justifiées.

L'Allemagne est la terre classique de la musique, l'Allemagne est de beaucoup supérieure à la France par ses institutions musicales, par le sentiment musical de ses populations diverses, ceci est incontestable autant qu'incontesté ; mais c'est principalement, je dirai même *seulement*, par l'extrême diffusion des connaissances qui se rapportent à l'art des sons, c'est enfin par la *quantité* prodigieuse de musiciens qu'elle possède et non pas, en général, par leur *qualité* que cette supériorité lui est acquise. *ON PEUT A PARIS FAIRE MIEUX* [2] qu'en aucun lieu du monde, je le crois maintenant, quand on saura et quand on voudra employer avec intelligence les ressources qui y sont enfouies. Malheureusement c'est ce qu'on ne sait ni ne veut. Mais nous n'avons que Paris pour la France entière, à opposer aux étrangers, et ils ont, eux, du moins en Allemagne, par la division politique de leur territoire, une foule de capitales, de plus ou moins d'importance, qui toutes deviennent, par cela seul, des foyers d'art d'une certaine activité. Il n'y a pas de petit prince, pas de Grand Duc, pas de Roi qui n'ait *sa chapelle*, et le mot chapelle en Allemagne signifie *corps de musique*, ou la réunion d'un nombre plus ou moins considérable d'instruments et de voix.

Les chapelles sont toutes dirigées par un musicien de mérite, et presque toutes par un compositeur renommé. Le maître de chapelle est chargé de diriger les études et l'exécution des grands ouvrages du répertoire ; il doit en conséquence posséder les connaissances du compositeur et le talent du chef d'orchestre. Spontini pendant vingt-deux ans a été à la tête de la

---

1. Berlioz était de retour à Paris depuis sept mois. On ignore pourquoi il attendit si longtemps pour faire son rapport au Ministre. Mais avec les épreuves du *Traité d'instrumentation* à corriger et avec la composition de la nouvelle *Ouverture du Carnaval Romain*, ce rapport n'était point le principal objet de ses pensées.

2. Cette phrase est écrite en lettres plus grandes qu'ailleurs et soulignée par Berlioz.

chapelle du roi de Prusse, c'est Meyerbeer qui la dirige maintenant [3]. Celle de Hanovre est entre les mains de Marschner, Donizetti conduit celle de Vienne, Reissiger et Wagner dirigent celle de Dresde, Mendelssohn pendant longtemps a été chargé de la direction de la Société du Gewandhaus de Leipzig, grande et belle académie de chant, à laquelle il avait adjoint un orchestre excellent [4]. C'est Hiller qui lui a succédé [5]. Des chapelles même de très peu d'importance sont quelquefois dirigées par des compositeurs éminents ; la chapelle du prince de Hechingen Hoenzollern est dans ce cas, elle est sous les ordres de Täglichsbeck dont le Conservatoire de Paris a souvent exécuté les symphonies avec succès [6]. Notre compatriote Chélard est chargé de celle de Weimar [7].

Les maîtres de chapelle ont sous eux les *maîtres de concert* qui doivent diriger les petits opéras, les ballets, et jouer au premier pupitre des violons quand le maître de chapelle conduit en personne. Le maître de concert est en outre alors d'une grande utilité pour transmettre aux exécutants les ordres et les explications donnés par le chef, pour indiquer aux instrumentistes le style d'exécution de certains passages, et pour veiller à ce que rien ne manque au matériel de l'orchestre. Nous n'avons pas d'emploi analogue à Paris. Quand le second chef d'orchestre de notre opéra ne conduit pas, il n'est point obligé de jouer du violon et ne vient en aide en aucune façon à son supérieur [8].

---

3. Gaspare Spontini (1774-1851), idole et ami de Berlioz, fut Directeur général de la musique du Roi de Prusse de 1820 à 1841. Le 11 juin 1842, Giacomo Meyerbeer (1791-1864) a officiellement accédé à ce poste.

4. Heinrich Marschner (1795-1861) fut maître de chapelle à Hanovre de 1831 à 1859. Gaetano Donizetti (1797-1848) venait d'être nommé compositeur de cour et maître de la chapelle impériale à Vienne en 1842. Karl Reissiger (1798-1859) était Directeur de l'Opéra allemand à Dresde à partir de 1826 ; peu de temps après il devint maître de chapelle, poste qu'il garda jusqu'à sa mort. Richard Wagner devint collègue de Reissinger à partir du 2 février 1843. Félix Mendelssohn (1809-1847), l'ami de Berlioz pendant son séjour en Italie en 1831-1832, était chef d'orchestre du Gewandhaus, de 1835 jusqu'à sa mort (avec quelques interruptions).

5. Ferdinand Hiller (1811-1885), un des amis les plus proches de Berlioz entre 1828 et 1834, quand le compositeur allemand vivait à Paris, devint l'un des grands chefs d'orchestre itinérants du XIXe siècle. Pendant la saison 1843-1844 il remplaca Mendelssohn au Gewandhaus.

6. Le compositeur Thomas Täglichsbeck (1799-1867), dont Berlioz avait fait la connaissance à Paris en 1836-1837, fut maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen de 1827 à 1848.

7. Hippolyte Chélard (1789-1861), premier prix de composition musicale à l'Institut en 1811, fut maître de chapelle à Weimar de 1836 à 1852.

8. Le système soutenu ici par Berlioz n'est pas nécessairement avantageux. Entre 1824 et 1830 à l'Opéra de Paris, par exemple, le rapport entre les deux chefs d'orchestre (Henri Valentino et François-Antoine Habeneck) n'était guère parfait, comme le note Arthur Pougin dans le supplément de la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis (t. II [Paris, 1881], p. 597).

Ces maîtres de concert, d'ailleurs, sont également choisis en Allemagne parmi les virtuoses-compositeurs d'élite. Ce sont des hommes tels que A. Bohrer, Lachner, Lipinscki [sic], Schubert, Ch. Muller, Gans, Lobe, Ries, David, Molique, Schlosser, etc., qui tous savent composer, exécuter et diriger [9].

Les orchestres sont en général complets mais, à l'exception de ceux des grandes capitales, peu nombreux, et dépourvus, pour la plupart, de quelques instruments fort souvent employés par les maîtres modernes, tels que le cor anglais, l'ophicléide et la harpe.

L'orchestre du grand opéra de Berlin est magnifique, plus riche d'instruments à cordes que celui de l'Opéra de Paris (il possède 28 violons) ; la plupart de ses instruments à vent sont en outre doublés aux grandes représentations ; il résulte de ce redoublement des flûtes, hautbois et clarinettes, un effet d'autant plus heureux que celui de la masse des instruments de cuivre en est extrêmement adouci et que l'équilibre est ainsi rétabli entre les divers groupes de l'orchestre.

Mais c'est une brillante exception. Les autres orchestres, de Dresde, de Leipzig, de Weimar, de Hanovre, de Brunswick, de Francfort, de Stuttgart, de Darmstadt, de Hambourg même, sont presque tous semblables, ou à peu près, quant à leur nombre et à leur composition. Ils ont tous à peu près 8 premiers violons, 8 seconds, 4 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones et un timbalier. C'est l'orchestre de Mozart, ou la réunion des éléments mis ordinairement en œuvre par ce grand maître. Les violons

---

9. Anton Bohrer (violoniste, 1783-1852) avec son frère Max (violoncelliste, 1785-1867), Camille Claudel (violoniste) et Chrétien Urhan (altiste), constitués en quatuor, furent parmi les premiers à jouer les quatuors de Beethoven à Paris. Berlioz avait fait la connaissance de Vincenz Lachner (1811-1893) à Mannheim, où Lachner était maître de chapelle après 1836. Karol Lipinski (1790-1861) était maître des concerts de la cour et de la chapelle royale de Saxe, à Dresde, à partir de 1839. Le Schubert que mentionne ici Berlioz était un ami de Lipinski qui a aidé Berlioz pendant son séjour à Dresde en février 1843. Karl Müller (1797-1873) était premier violon solo de l'orchestre de Brunswick in 1843. Avec ses frères Gustav, Theodor et Georg il a fondé le célèbre quatuor Müller, un des premiers quatuors à faire des tournées internationales. Léopold Ganz (1810-1869) était premier violon solo du Grand Opéra de Berlin pendant les années 1840. Johann Christian Lobe (1797-1881), flûtiste, altiste et compositeur à la cour de Weimar au moment du premier voyage de Berlioz en Allemagne, s'est établi ensuite à Leipzig. Hubert Ries (1802-1886), frère de Ferdinand Ries, a partagé le poste de premier violon solo du Grand Opéra de Berlin avec Léopold Ganz. Le violoniste virtuose Ferdinand David (1810-1873) était premier violon solo de l'orchestre du Gewandhaus, sous la direction de Mendelssohn, à partir de 1836. Bernhard Molique (1802-1869) était premier violon solo dans l'orchestre de Stuttgart de 1826 à 1849. Louis Schlosser (1800-1886), élève de Lesueur avec Berlioz, dans les années 1820, est devenu premier violon et chef d'orchestre à Darmstadt.

et les violoncelles sont généralement habiles, et excellents musiciens ; les altos sont, comme en France, confiés aux violonistes de rebut, très peu d'entre eux savent jouer de l'alto. Les contrebasses ont de la valeur, mais non pas la valeur exagérée que les Allemands leur supposent en prétendant que trois de leurs contrebasses équivalent à six des nôtres. Rien n'est plus éloigné de la vérité, et six contrebassiers français ordinaires seront de beaucoup supérieurs pour *l'effet* à trois contrebassiers allemands, fussent-ils de la force des Schmidt et des Müller, les premiers sur cet instrument [10].

Les partisans de ce système économique qui consiste à calculer la puissance d'un orchestre d'après la force du son que tirent certains instrumentistes et à baser la composition de la masse sur ce calcul, se trompent étrangement. Ils oublient que la diffusion de la sonorité, le grand nombre d'unissons et la multitude des points de départ des sons, donnent sa principale action à l'orchestre, et une action plus puissante que la force proprement dite ; et que vingt violons ordinaires vaudront toujours mieux qu'un seul violon prodigieux qui aurait la force de vingt instruments de son espèce.

Les instruments à vent des orchestres de théâtre sont satisfaisants, pour les clarinettes et les hautbois surtout ; les flûtes laissent souvent à désirer, ainsi que les cors et les trombones, la plupart des bassons jouent faux, et la raison en est surtout dans la mauvaise qualité des instruments dont les artistes se servent. On ne joue nulle part de la flûte et du cor aussi bien qu'à Paris. Je n'ai point rencontré de groupes d'instruments à vent *dans les orchestres de théâtre* comparables à ceux de l'Opéra et du Théâtre Italien de Paris. Mais pour les bandes militaires en revanche, la supériorité des Allemands sur nous est immense. Celles des villes du second ordre même, de Darmstadt, par exemple, l'emportent sur la plupart des nôtres ; et nous n'avons pas d'idée des merveilles que le Prince de Prusse a réalisées en ce genre à Berlin [11].

Les régiments prussiens possèdent tous des orchestres d'instruments à vent plus ou moins nombreux qu'*un seul inspecteur*, M. Wibrecht, est chargé de former et d'entretenir dans une bonne voie de pratique [12]. Cet inspecteur veille à ce que les musiciens ne se servent que de bons instruments, ne

---

10. Schmidt, « la foudroyante contrebasse », était dans l'orchestre de Brunswick quand Berlioz y donna un concert, en mars 1843. August Müller (1810-1867), d'une « taille presque colossale [qui] lui permet de jouer de la vraie contrebasse à quatre cordes avec une aisance extraordinaire » (*Mémoires*), était « Concertmeister » de l'orchestre de Darmstadt.

11. Le Prince de Prusse (1797-1888), après la mort de son frère aîné, Frédéric-Guillaume IV, régna sous le nom de Guillaume Ier de Prusse en 1861, et devint Empereur d'Allemagne en 1871.

12. Wilhelm Friedrich Wiprecht (1802-1872), virtuose timbalier, était directeur-instructeur des orchestres militaires de Berlin et de Potsdam.

figurent dans les corps de musique que lorsqu'ils sont d'une belle force, et n'apprennent la musique et le mécanisme des instruments que d'après des principes rationnels ; il a soin aussi que les bandes, les moins nombreuses même, possèdent tous les éléments d'une bonne harmonie, que les dessus soient en proportion des basses et que les parties intermédiaires puissent être entendues. En outre il surveille et dirige les répétitions des grands ensembles, lorsque dans certaines cérémonies d'apparat, on réunit les musiciens de plusieurs régiments. C'est ainsi que j'ai vu Wibrecht diriger les bandes réunies de sept régiments, formant ensemble une masse de trois cent vingt hommes ; c'était d'un effet prodigieux, d'une justesse irréprochable et d'un ensemble parfait.

Les bandes militaires du nord de l'Allemagne possèdent d'ailleurs quelques instruments qu'on n'a pas encore voulu introduire dans les nôtres ; ce sont le bass-tuba, le premier des instruments à vent graves, pour la force, pour le timbre et pour l'étendue, la trompette à cylindres ou à soupapes (Ventil-Trompetten) et les petits cornets à cylindres. L'ophicléide n'y figure presque plus ; et en raison de l'extrême difficulté de jouer juste sur cet instrument, autant que de la supériorité du timbre du bass-tuba qui le remplace, peut-être faut-il regarder ce changement comme un progrès. Un autre point important de la tâche de l'inspecteur, c'est la surveillance des morceaux de musique que les bandes militaires exécutent ; il fait un choix presque toujours assez judicieux et parvient ainsi à empêcher l'exécution de ces misérables et plates rhapsodies qui rabaissent trop souvent en France nos orchestres militaires et les font descendre au niveau de ceux des guinguettes des barrières. Ceci est plus grave qu'on ne pense, et contribue beaucoup à arrêter l'essor musical de nos populations en les accoutumant au trivial et à l'ignoble.

Si le peuple allemand en effet possède un sentiment plus haut et plus fin de style mélodique et de l'harmonie, la cause en est très probablement dans l'influence qu'exerça Luther, en introduisant dans le service divin l'usage des chorals chantés à plusieurs parties par toutes les voix de l'assistance, et en composant lui-même une foule de ces chorals pleins de grandeur et de dignité [13]. Le désir de bien chanter en chœur à l'église amena le besoin de bien étudier la musique dans les écoles, et par suite cette diffusion extraordinaire du sentiment musical dont j'ai parlé en commençant. Une grande partie des hommes et des femmes de toutes classes réunis au prêche ont entre les mains des livres contenant, avec les paroles du service religieux, des cantiques et chorals à plusieurs parties, dans lesquels chacun lit et chante selon le genre de voix dont il est doué.

---

13. L'admiration qu'exprime Berlioz ici pour Martin Luther contraste avec ce qu'il a écrit à Eugène Scribe le 31 août 1839 à propos d'un sujet d'opéra : « ...sans doute est-il bon de vous dire que certains individus me sont profondément antipathiques. Luther, par exemple... » (*Corr. gén.*, III, p. 575).

L'effet de ces chœurs immenses, formé sans effort par la réunion de plusieurs milliers de chanteurs dans les grandes églises, est d'une incroyable majesté. Ce résultat et les conséquences qu'il a amenées sont entièrement dus au chef de la réforme.

Et ce bonheur qu'éprouvent les Allemands à réunir ainsi leurs voix est tel qu'il les a portés à créer un nombre presqu'incroyable de sociétés chorales sous les noms de Lieder-Tafel et d'académies de chant. Les premières se composent exclusivement d'hommes, qui se réunissent ordinairement le soir et chantent assis autour de longues tables des chœurs à quatre parties, coupés pour l'ordinaire en strophes de peu d'étendue. Les femmes sont admises parmi les auditeurs seulement.

Quelquefois cinq ou six instruments à vent, cors et clarinettes, soutiennent les voix, mais en général les Lieder doivent s'exécuter sans accompagnement. Ces institutions existent même dans les villages les plus obscurs.

Les académies de chant ne peuvent exister que dans les villes, et se composent d'un très grand nombre d'individus des deux sexes, assez forts lecteurs et doués de voix assez cultivées pour pouvoir rendre convenablement les productions des maîtres qui se sont illustrés dans le haut style. Quelques chanteurs artistes y sont admis, mais la grande masse se compose d'amateurs appartenant aux classes aisées de la société. Chacun est tenu avant les répétitions générales d'étudier chez soi la partie dont il est chargé, d'assister ponctuellement aux séances dirigées par le maître de chapelle et de payer tous les ans une petite somme destinée aux frais des réunions. Ainsi ces choristes payent au lieu d'être payés pour chanter.

On conçoit maintenant avec quelle facilité se forment les chœurs des festivals qui ont lieu chaque année dans les différentes villes d'Allemagne. Les villes voisines envoient à la métropole musicale leurs académies de chant et les membres les plus distingués des Lieder-Tafel ; le programme du festival ayant été arrêté longtemps d'avance, chacun de ces groupes de chanteurs a pu étudier à loisir les compositions dont il est formé, et quand leur réunion s'opère il en résulte un chœur de six cents, de huit cents, de mille voix même, qui n'a plus besoin que de deux répétitions d'ensemble pour marcher à souhait.

L'académie de chant de Leipzig et celle de Berlin sont les deux plus remarquables que je connaisse. Cette dernière surtout contenant à peu près l'élite des amateurs hommes et femmes de la bonne société berlinoise fut autrefois dirigée par le célèbre Zelter qui sut l'amener au point de perfection où son chef actuel, M. Rungenhagen, sait la maintenir aujourd'hui [14].

---

14. Carl Friedrich Zelter (1758-1832), fondateur à Berlin, en 1809, des « Liedertafel » dont parle Berlioz dans ce texte, fut directeur de la « Singakademie » de Berlin de 1800 jusqu'à sa mort. Son successeur, Carl Friedrich Rungenhagen (1778-1851) fut préféré à Mendelssohn pour ce poste.

On se tromperait si on voulait conclure de ce que je viens de dire que les chœurs de théâtre sont dans le même état de splendeur. Ici la question change, ce ne sont plus les choristes qui payent, ils sont payés au contraire, et les directeurs en conséquence économisent sur le chœur autant que possible. A l'exception du théâtre de Berlin, qui possède soixante choristes pour les représentations ordinaires et qui peut doubler ce nombre dans les occasions solennelles, tous les théâtres d'Allemagne que j'ai visités ont un personnel assez restreint. Le nombre de choristes ne s'y élève jamais au-dessus de 45 et en général il n'atteint pas ce chiffre. Quelques-uns de ces petits chœurs sont satisfaisants et même bons, d'autres sont très faibles ; le chœur de Weimar est exécrable et ne se peut écouter. A Brunswick j'ai été obligé de supprimer dans le programme de mon concert un Sanctus exécuté sans difficulté à Paris et à Dresde, que les femmes du chœur, après une semaine d'études, ont déclaré au-dessus de leurs forces [15]. A Darmstadt, dans une circonstance analogue, un chœur, ou, pour mieux dire, une chanson en double chœur pour voix d'hommes, après avoir été étudiée pendant huit jours, n'a amené devant le public qu'une débâcle vocale, à mon grand regret et à la confusion extrême du maître du chant [16].

C'est que ces chœurs *peu nombreux* exigeraient des chanteurs beaucoup plus exercés que ne le sont les artisans et les soldats employés fort souvent par les directeurs des théâtres. Moins les voix sont nombreuses et plus les défauts de justesse et de précision deviennent apparents ; et tels choristes qui seront utiles mêlés à une grande masse de voix d'une valeur à peine supérieure à la leur, deviendront détestables ainsi à peu près isolés dans un petit groupe.

Les voix sont en général plus fraîches et mieux timbrées que celles des choristes français. Les choristes ne sont pas tous bons lecteurs, il s'en faut ; j'excepte toujours ceux de Berlin, encore le nombre des bons lecteurs du chœur de l'Opéra de Paris est-il plus considérable qu'au théâtre de Berlin : mais la qualité des voix parisiennes est beaucoup inférieure.

Le système des pensions pour les artistes est établi dans toutes les cours d'Allemagne ; de là le zèle et l'assiduité avec lesquels se fait le service des chapelles. L'instrumentiste et le choriste trouvent dans leurs appointements des moyens d'existence, et jouissent sur leur avenir d'une sécurité que les nôtres n'ont point. Le compositeur maître de chapelle peut produire ou méditer ses productions sans que rien vienne le distraire. Il ne compose pas pour vivre, le souverain de qui il dépend l'a mis dans la position de pouvoir vivre pour composer. C'est grâce aux loisirs que lui avait faits la cour de Saxe que Weber put écrire le *Freyschütz, Obéron* et

---

15. Le *Sanctus* du *Requiem* fut supprimé du programme du concert du 9 mars 1843.

16. Concert du 24 mai 1843. Il s'agissait du double chœur des jeunes Capulets sortant de la fête, au début de la *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette*.

Euryanthe [17]. Le prince d'Esterhazy fut le créateur de Haydn et de ses innombrables symphonies [18]. La plupart des maîtres allemands sont encore placés dans les mêmes conditions et s'ils ne produisent pas de chefs-d'œuvre, comme leurs devanciers, c'est que les idées, c'est que le génie leur manquent.

Voilà, Monsieur le Ministre, la somme des observations qu'il m'a été, grâce à vous, permis de faire dans ce rapide voyage dans le nord de l'Allemagne ; je n'ai pas eu l'occasion d'examiner un seul conservatoire, n'étant allé ni à Prague, ni à Vienne, et celui de Berlin n'étant pas encore formé. En tout cas j'ai peine à croire, en jugeant par analogie, que les établissements de cette nature qu'on trouve dans les capitales de l'Autriche et de la Bohême, puissent l'emporter de beaucoup sur notre école de musique de Paris, bien qu'elle n'ait pas encore atteint le point où elle peut et doit prétendre d'arriver.

Je n'ai rien remarqué de bien saillant parmi les talents chantants des théâtres lyriques, à l'exception de trois basses (Reichel actuellement à Darmstadt), Boeticher et Zsische (à Berlin) et de deux excellents barytons (Wächter à Dresde), Pishek (à Francfort) [19]. Aucun de ces cinq acteurs ne parle le français ; un seul ténor m'a paru de quelque prix c'est Titchatchek (à Dresde), encore il manque de style et chante souvent trop bas [20]. Je n'ai trouvé de mérite réel qu'à deux cantatrices dont le nom n'est pas parvenu jusqu'à Paris : Mlle Capitaine (Francfort) et Mlle Tutcheck (à Berlin) [21].

---

17. *Oberon* fut écrit sur commande du théâtre de Covent Garden, à Londres.

18. Sauf bien sûr ses premières symphonies et les symphonies de Londres, ces dernières étant écrites après la mort du prince Nicolas Esterhazy, dont il s'agit dans le texte de Berlioz.

19. La « formidable basse » Joseph Reichel a chanté la cantate *Le Cinq mai* le 22 mars 1843 à Hambourg, puis, plus tard (le 24 mai 1843), à Darmstadt. « L'excellente basse » Louis Karl Friedrich Bötticher (1813- ?), soliste de l'Opéra de Berlin, y a chanté la même cantate dans le concert de Berlioz du 23 avril 1843. Quatre ans plus tard Bötticher joua le rôle de Méphistophélès dans un concert donné par Berlioz à Berlin le 19 juin 1847. August Zschiesch (1800-1876), « basse chantante, d'un vrai talent », chantait à l'Opéra de Berlin à partir de 1826. Johann Michael Wächter (1794-1853) a débuté à Berlin ; il était baryton solo à Dresde depuis 1827, où il a créé le rôle de Vanderdecken dans *Le Vaisseau fantôme* de Wagner en 1841. Johann Baptist Pischek (1814-1873), un des barytons préférés de Berlioz, a peut-être eu une influence sur la conception du rôle de Méphistophélès dans la *Damnation de Faust*.

20. Le ténor Joseph Tichatschek (1807-1886) est devenu célèbre comme créateur des rôles de Rienzi et Tannhaüser dans les opéras de Wagner.

21. Berlioz a entendu Elise Capitaine (1820- ?) dans le rôle de Léonore à Francfort en décembre 1842. (Cette représentation était une des plus belles que Berlioz ait vues en Allemagne.) Leopoldine Margarethe Tuczeck (ou Tutschek), « soprano flexible, d'un timbre assez pur et agile », se trouvait parmi les solistes de l'Opéra de Berlin.

Mme Devrient, si prônée encore aujourd'hui par une partie de l'Allemagne, n'a plus qu'une voix usée et une détestable méthode de chant [22]. Mlle Marx (actuellement à Berlin) a appris la musique et le chant à Paris ; elle donnait quand je l'y entendis il y a cinq ans les plus brillantes espérances ; elle en a réalisé une partie, mais sa voix se perd et il est à craindre qu'elle ne puisse plus chanter dans peu d'années [23].

En résumé : absence presque complète de chanteurs-acteurs doués d'un talent supérieur ; médiocrité de la plupart des chœurs de théâtre ; beauté des académies de chant ; magnificence des harmonies militaires ; rareté extrême de bons ouvrages nouveaux ; multitude d'orchestres excellents, dont *aucun ne peut être comparé* sous aucun rapport à l'orchestre du Conservatoire de Paris ; hiérarchie musicale bien conçue, bien établie et bien respectée ; diffusion immense de l'instruction musicale primaire, et influence très favorable sur l'art des institutions politiques et religieuses. C'est là, Monsieur le Ministre, ce que je crois sincèrement avoir vu en Allemagne. Je désire que votre excellence puisse trouver quelque utilité sinon quelque intérêt à ce tableau fait à la hâte sans doute, mais sans aucune intention de flatter ni d'enlaidir mon modèle.

Je suis avec un profond respect

Monsieur le Ministre
Votre très humble serviteur
H. BERLIOZ
Paris 28 décembre 1843

*
* *

---

22. Wilhelmina Schroeder-Devrient (1804-1860), célèbre pendant sa jeunesse dans les rôles de Pamina, Agathe et Léonore, a plus tard créé les rôles de Senta et de Vénus dans les opéras de Wagner.

23. Pauline Marx (1819- ?) a fait ses études à Paris avec Bordogni. Elle chanta à l'Opéra de Berlin de 1843 à 1851.

N.B. Pour les renseignements que je donne en note dans cet article, en dehors des sources habituelles, je me suis reporté surtout à l'édition des *Mémoires* de Berlioz par David Cairns (voir la note 12 ci-dessus) et à Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher,* 3 tomes (Berlin, 1960 ; 1970 ; 1975), texte établi et présenté par Heinz Becker et (pour le tome III) Gudrun Becker.

Je remercie chaleureusement M. Jean-Michel Nectoux, de la Bibliothèque nationale, de m'avoir grandement aidé à mettre au point la version française de cet article.

ARRANGEMENTS D'ŒUVRES DE SCHUBERT AUX XIXe ET XXe SIÈCLES [1]

Peu de compositeurs sont aujourd'hui encore aussi connus, voire aussi populaires que Franz Schubert. Cette popularité est due au fait que de grandes parties de son œuvre ont eu un retentissement exceptionnel, non seulement sous leur forme originale, mais aussi sous la forme de nombreux arrangements. Ces œuvres font essentiellement partie du genre qui constitue le noyau de la création artistique de Schubert, le lied et la musique pour piano, et qui, malgré une critique abondante et souvent dure, lui valurent, dès son vivant, une haute considération.

De nombreuses créations de Franz Schubert ont d'abord été connues et appréciées sous la forme d'arrangements. Au début de cette évolution, on peut citer Franz Liszt et ses transcriptions pour piano dans lesquelles il a su mouler le jeu vocal dans une expression artistique parfaite. Les lieder de Schubert, dont il a transcrit pas moins de 52, forment le « centre » de ces transcriptions. Liszt a étudié en détail les œuvres de Schubert ; dans le débat qui traverse l'« historisme » au XIXe s., il se rattache plutôt à cette tendance qui, selon George Feder, « fascinée par l'élément étranger, l'interprète autrement et l'adapte à la propre pensée musicale » [2] du transcripteur. Malgré tous les ornements et les ajouts d'éléments pittoresques, il s'est toujours efforcé de conserver l'air d'origine. C'est à lui que revient le mérite d'avoir, par ses transcriptions, fait connaître de nombreux lieder de Schubert qu'il ne jouait pas seulement dans les salons mais aussi et surtout lors de ses tournées. On admirait les arrangements de Liszt parce qu'ils étaient à la fois bien étudiés et magistralement interprétés. L'un ne va pas sans l'autre et il serait faux de prétendre aujourd'hui que ces arrangements sont banals (plats, triviaux), même si on ne peut nier qu'ils sont empreints d'une certaine banalité. Ces transcriptions de Liszt font partie du répertoire de tout bon pianiste de cette époque (p. ex. Clara Wieck, Hans v. Bülow, etc.). Ainsi, il est tout à fait naturel que d'autres pianistes-compositeurs se soient essayés à ce genre. Citons ici Karl Czerny et Stephen Heller dont l'arrangement de *Die Forelle*

---

1. Le texte qui suit est un résumé de la conférence prononcée par M. C.-H. Mahling devant la Société Française de Musicologie, les 14 et 19 février 1979 (cf. *Revue de Musicologie,* 65/1 [1979], 213). Il nous est parvenu trop tard pour pouvoir être inséré dans notre dernière livraison, et nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous en excuser (*NDLR*).

2. G. FEDER, « Gounods ' Méditation , und ihre Folgen », in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen,* éd. W. Wiora, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14 (Regensburg, 1969), p. 85.

(La truite) est qualifié de « morceau de piano qui fait vraiment effet » [3]. Il est bien évident que des arrangements aussi brillants ne se limitèrent pas à la musique pour piano. L'œuvre de Wilhelm Ernst (1814-1865), *Le roi des aulnes. Fantaisie pour violon solo sur un thème de Franz Schubert,* op. 26, en offre un exemple.

Lorsqu'on se pose la question de savoir quelles sont les compositions de Schubert qui ont essentiellement donné lieu à des arrangements, on constate qu'il s'agit d'un choix très restreint, on pourrait même presque parler d'un répertoire bien déterminé. En font partie tout d'abord des lieder comme *Erlkönig (Le roi des aulnes), Gretchen am Spinnrade (Marguerite au rouet), Ave Maria,* les deux *Ständchen (Sérénades), Der Lindenbaum (Le tilleul), Die Forelle, Ungeduld* et *Wohin ?* Viennent ensuite la musique de scène de *Rosamunde,* les *Moments musicaux* op. 94, en particulier le n° 3, l'*Impromptu* op. 142, les trois *Marches militaires* op. 51 et la *8e Symphonie,* c'est-à-dire le plus souvent seulement les deux thèmes du premier mouvement. Les *Valses* op. 9, 33, 77, etc., utilisées par Liszt pour composer ses *Soirées de Vienne,* ne se rencontrent plus après lui.

Si l'on tente de déterminer les critères qui font que ces œuvres semblent se prêter tout particulièrement à des arrangements, on peut citer entre autres : un air facile à retenir, une construction musicale simple et voisine du chant populaire, des possibilités d'adaptation dramatique et de « reproduction », de « traduction musicale » de certains comportements, un rythme vif (quoique dans l'ensemble les rapports rythmiques jouent un rôle subordonné car ils offrent des possibilités de transformation lors de l'arrangement). Enfin, on peut citer une raison « extra-musicale » : le degré de popularité.

Il est difficile de dire pour quelles formations les arrangements des œuvres de Schubert ont été réalisés. On ne peut donner que quelques exemples à titre indicatif. Le catalogue Hofmeister de 1886/91 cite entre autres *Erlkönig* de Schubert, orchestration d'Hector Berlioz. Dès 1837, on pouvait lire dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung :* « un arrangement du *Roi des aulnes* de Schubert pour grand orchestre et chœur qui fait beaucoup d'effet ». Toujours d'après Hofmeister, il existe aussi un arrangement de cette même œuvre pour chœur de femmes à trois voix avec piano. A côté de *Der Jäger, Der Lindenbaum* et *Ungeduld* pour cornet à piston et piano, on trouve l'*Ave Maria* pour chœur de femmes à trois voix et soprano solo, un *Moment musical* pour quatuor de taverne viennoise, un entracte de *Rosamunde* pour orchestre militaire et la musique de ballet de *Rosamunde* pour guitare et accordéon ou pour mandoline. On ne peut passer sous silence les nombreuses suites dans les arrangements pour orchestre de salon et autres orchestrations. Pour l'*Inachevée,* toutes les possibilités existent, de l'orchestre de salon à la flûte, en passant par : 4 violons et violoncelle ; piano, flûte, trompette, violon, violoncelle ; harmonium et violon. Enfin,

3. *Allgemeine Musikalische Zeitung,* 48 (Leipzig, 1846), col. 441.

dans le *Manuel de la musique de film* de Erdmann, Becce et Brav [4], on propose aux compositeurs de l'époque du film muet un choix d'œuvres de Schubert comme, par exemple, les entractes 1 et 2 de *Rosamunde* sous la rubrique « État et Église. Réunion animée solennelle. Action animée solennelle grave » ou le 1er mouvement de la 5e *Symphonie* sous la rubrique : « Foule et Rassemblements. Charme. Insouciance. Bonne humeur. »

Au XIXe siècle, la tendance à la « trivialisation » [5] est générale. Cette tendance toucha les domaines culturels les plus variés, et non seulement les arts plastiques ou la musique. A notre époque, elle est presque toujours aussi vive. Ce qu'on entend par ' trivialité ' on ne peut l'expliquer en une seule phrase. C'est un bouquet de définitions et même l'étymologie du mot ne nous donne pas tous les éclaircissements : commun, rebattu, banal, vide, ordinaire, stéréotypé, plat. D'après de tels qualificatifs, trivial signifie galvaudé, élimé, fatigué. D'autre part, trivial n'est pas synonyme de typique et conventionnel. Trivialité est un terme de comparaison, c'est-à-dire qu'il existe plusieurs degrés de trivialité partielle et entière, faible ou plus importante. Ce plus ou moins s'exprime par exemple lorsqu'on compare différents arrangements d'œuvres classiques comme les œuvres de Schubert. Des lieder comme l'*Ave Maria* ou *Ständchen*, arrangés sans intuition poétique, perdent de leur contenu poétique et peuvent tomber dans le trivial. Helga de la Motte-Haber remarque avec juste raison « que le jugement de ' trivial ' n'est pas à agrafer à la partition, mais appartient à un contexte indissociablement lié à l'accueil reçu par le morceau » [6]. De même, il n'existe pas de normes concernant l'accueil réservé par le public mais il se peut qu'on arrive à se mettre d'accord pour définir ce qui est éprouvé comme « trivial » en tirant profit de connaissances et d'expériences toujours plus nombreuses. La musique triviale est en grande partie une musique fonctionnelle, concrètement une musique de divertissement et de concert. Et c'est justement ce fait qui favorisa son expansion aux XIXe et XXe siècles, époque où le besoin de divertissement musical ne cessa de croître et s'amplifie encore aujourd'hui. Le progrès de la mécanisation a contribué à cette évolution. La musique de salon et la mode grandissante consistant, dans les milieux bourgeois, à faire de la musique au sein de la famille, favorisèrent également cette évolution. Dans les cafés-concerts et les concerts de jardin résonnaient les mélodies favorites de l'époque.

---

4. H. ERDMANN, G. BECCE et L. BRAV, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 vol. (Berlin et Leipzig, 1927).

5. A ce propos, il est important de faire remarquer que les mots « trivialité » et « trivial » sont employés dans le sens ancien du terme, c'est-à-dire dans le sens de « banal », « plat », « commun », « ordinaire » et non pas dans le sens de « choquant », « bas » ou « vulgaire ».

6. H. de la MOTTE-HABER, « Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen », in *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst* (Frankfurt a.M., 1972), p. 180.

La constatation que le degré plus ou moins grand de trivialité peut être défini en comparant différents arrangements, nous a incité à effectuer une étude comparative ; quelques exemples mettent en évidence les problèmes posés. En résumé : la musique de Schubert, comme très peu d'autres, se prête facilement à la banalisation tout en restant exigeante. Elle réagit toujours de façon très sensible à la manière dont on la traite. De l'œuvre d'art à la rengaine, il n'y a qu'un pas.

Christoph-Hellmut MAHLING.

*
* *

LE COLLOQUE « PARIS-NEW YORK »
(16-19 avril 1980)

Du 16 au 19 avril 1980, l'Université de New-York (N.Y.U.) a consacré un colloque à *« PARIS en 1900 et NEW YORK aujourd'hui »*, qui se proposait de rassembler des experts de disciplines différentes dont les recherches ont en commun l'étude des deux villes, sous leurs divers aspects culturels.

A l'automne 1977, une exposition au Centre Pompidou avait eu comme thème la production artistique actuelle des deux villes. Quelques mois auparavant, une exposition sur PARIS/NEW YORK 1900 avait connu un incontestable succès public au Metropolitan Museum of Art. On s'y pressait pour voir les premiers documents cinématographiques et les photographies de la fin du siècle. A bien des égards, c'est pourtant le Paris de 1900 qui ressemble le plus au New York d'aujourd'hui : la politique de la France à la fin du siècle, son état financier, l'impact sociologique d'une population agrandie par l'afflux d'émigrés, la tension psychologique provoquée par la vie dans une métropole grandissante, enfin le développement de l'urbanisation qui a menacé le style traditionnel de vie des artistes, des musiciens et des écrivains, évoquent une image qui est celle de New York aujourd'hui.

Pour discuter des similarités et des différences entre Paris 1900 et New York actuellement, un groupe de chercheurs canadiens, américains et français a réfléchi sur les questions suivantes : Comment Paris a-t-il surmonté les problèmes de cette époque avant de devenir, dans les années vingt, le centre culturel de l'Europe ? Malgré leur inquiétude et leurs craintes de l'avenir, les Parisiens se sont préparés à affronter le nouveau siècle. Peut-être pourrait-on profiter de cet exemple pour préparer notre entrée dans le XXIe siècle ?

Le 16 avril eut lieu la séance d'ouverture. Madame Elaine Brody,

musicologue à New York University, organisatrice du symposium, a esquissé un parallèle entre les deux villes, évoquant leurs similarités et aussi leurs différences. M. Roger Shattuck, professeur de français à l'Université de Virginie, auteur de l'ouvrage *The Banquet years,* a décrit le Paris des années 1900, sa situation politique, économique et sociale. Bien que les écrivains américains aient employé le terme « stabile » pour décrire ces années, on doit remarquer que, malgré les apparences, Paris-1900 souffrait de dissensions et que la majorité des habitants étaient mécontents du « statu quo ». On assiste à un phénomène identique dans la métropole américaine.

M. John Léonard, critique littéraire au New York Times, a parlé de la vie New-Yorkaise : crise financière, grèves (deux jours auparavant venait de se terminer la catastrophique grève des transports en commun), mécontentement de plusieurs groupes ethniques (Portoricains, Yougoslaves), augmentation du coût de la vie... M. Anthony Vidler, professeur d'Histoire à l'Université de Princeton, a projeté des diapositives de Paris qui montraient les transformations d'Haussmann coïncidant avec une urbanisation nouvelle. Madame Carol Krinsky, du Département des Beaux-Arts de N.Y.U. a montré des bâtiments, des salles de concert et d'autres lieux non traditionnels à New York, qui sont utilisés pour des concerts et des récitals.

Le 17 avril, Robert Marx, actuellement « Director of the Theater Division of New York State Council on the Arts » a expliqué le développement du nouveau théâtre, notant que la plupart des écrivains doivent travailler d'abord en Europe, et principalement en France, avant de se présenter à Broadway ou Off-Broadway. Monter des spectacles nouveaux représente un grand investissement et l'animosité du public se manifeste à l'égard de pièces qui n'ont pas été d'abord montées en Europe. M. Tom Bishop, Chef du Département de Civilisation française à N.Y.U., a parlé du développement du théâtre à Paris, avec les contributions d'Antoine, de Lugné-Poë et Paul Fort. Les Français semblaient mieux préparés à accepter l'innovation que ne le sont les New-Yorkais aujourd'hui. M. Guy Scarpetta, Professeur de littérature à Reims, a poursuivi dans le même sens, indiquant que Paris abrite actuellement plus de musiciens américains que New York et que ces derniers préfèrent y habiter à cause de l'accueil qu'ils y trouvent. R. Marx a ainsi confirmé que Robert Wilson et Richard Forman devaient passer au moins quelques mois chaque année à Paris, pour obtenir l'aide financière et le support psychologique essentiels à leurs créations novatrices.

Madame Anna Balakian, professeur de littérature comparée, nous a offert le spectacle de Paris, dans toute sa richesse sonore et visuelle, tel qu'il apparaît dans les poèmes d'Apollinaire.

L'éditeur Richard Seaver a ensuite révélé les cotes des écrivains d'aujourd'hui et cité les incroyables avances sur droits d'auteur dont bénéficient des écrivains « populaires » comme Judith Krantz et Gay-Talese qui se « situent au niveau le plus bas des goûts du public ».

Dans la soirée du 17 avril, M. William Liberman qui, il y a deux ans, s'était occupé de l'exposition *Paris/New York* à Beaubourg, a discuté de la situation artistique en Amérique, dans les années 20. M. Marcellin-Peynet, critique et écrivain, a parlé de l'esthétique française classique et de son influence dans la littérature contemporaine. M. Jean-Rémy Julien, musicologue à la Sorbonne, a montré l'interaction entre la musique et les media, dès la fin du siècle dernier. Des diapositives remarquables, telles que des annonces publicitaires pour des apéritifs ou des vêtements étaient accompagnées de partitions originales et inédites de Fauré, Gounod ou Massenet. M. Armand Panigel, Producteur à Radio-France, a décrit la situation financière des musiciens français en 1900 et l'a opposée à celle d'aujourd'hui. M. John Rockwell, critique musical au *New York Times* nous a présenté un panorama brillant de la musique actuelle, aussi bien classique que populaire. Quartier par quartier, il a passé en revue l'auditoire du Lincoln Center, de Greenwich village, de Soho et des Cloisters. MM. Oleg Briansky et Patrick Bensard, spécialistes de la danse, ont parlé de l'immense intéret porté actuellement à la danse et de l'influence de la danseuse américaine Loïe Fuller sur les Français au début du XXe siècle.

Le 18 avril, M. Dick Netzer, Doyen de la School of Public Administration de N.Y.U., a parlé avec un certain optimisme des subventions du gouvernement américain, puis M. Jacques Rigaud, Délégué général de R.T.L., a présenté un brillant exposé sur la politique culturelle de la France aujourd'hui. A la fin des présentations, une discussion s'engagea au sujet des différences de fonctionnement dans les systèmes d'aides et de subventions dans les deux pays.

Le 19 avril, dernier jour et point culminant de notre colloque, des remarques suivies d'un sommaire des discussions furent présentées par les organisateurs. Puis Mlle Debora Silverman traita de *la Ville comme artifice : vision de Paris par les impressionistes et post-impressionistes.* Mme Norma Evenson, professeur d'histoire de l'architecture à l'Université de Californie, auteur de *Paris, a Century of Change : 1878-1978* (à paraître en novembre aux PUF), nous a montré l'évolution de la Cité à l'heure des changements architecturaux et de l'utilisation des transports en commun. Mme Bettina Knapp, Professeur de Français à Hunter College, City University, a évoqué le Paris d'Yvette Guilbert, d'Aristide Bruant et des cabarets et cafés de l'époque. Mme Élisabeth Kendall a comparé d'une part la situation à Paris au commencement du siècle avec le travail de Diaghilev et de ses Ballets Russes, et, d'autre part, l'importance de la danse à New York aujourd'hui, stimulée par la venue de nouveaux émigrés russes. M. David Noakes, Directeur de la Maison Française de New York University a rappelé l'intérêt des écrits de Romain Rolland à la fin du siècle et Jean-Rémy Julien a souligné l'importance de la Publicité dans le financement culturel.

Avant de clore la séance, une table ronde à laquelle se sont joints trois historiens, le Professeur Thomas Bender et Mme Michela Mago (New

York University), le Professeur Philip Nord de Columbia University, a discuté des principaux mouvements novateurs à Paris en 1900 et à New York aujourd'hui et des points communs aux deux villes : asiles pour les réfugiés politiques, sources de l'avant-garde, élément de stimulation pour les créateurs contemporains...

Nous avons conclu sur l'espoir que ce colloque aurait des prolongements l'an prochain avec la participation de spécialistes qui viendraient à New York University pour de nouveaux échanges fructueux sur l'esthétique et la culture française et américaine.

Elaine BRODY.

COMPTES RENDUS

Eight Urban Musical cultures ; Tradition and Change, éd. par Bruno Nettl. Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1978. 320 p. [$. 15.00].

Bruno Nettl, l'éditeur de cette collection d'essais, est un des brillants représentants de l'école américaine d'ethnomusicologie ; son champ d'expérience est très vaste, puisqu'il va de la musique des Indiens d'Amérique à la musique classique de l'Iran et, dès ses premières publications, il a manifesté un vif intérêt pour les processus de changements à l'œuvre dans les musiques de tradition orale.

Dans son introduction (pp. 3-18), il tente de définir les problèmes particuliers qui se posent à l'ethnomusicologue confronté à la pratique musicale en milieu urbain ; il montre comment depuis les années 60, un nombre grandissant d'ethnomusicologues américains a été conduit à privilégier de nouveaux thèmes de recherche :

— étude des musiques traditionnelles et de leurs transformations dans des groupes ethniques ou sociaux récemment urbanisés ;

— étude des musiques dites « populaires », résultant de la combinaison d'éléments traditionnels et d'éléments empruntés, de préférence, à des cultures « occidentales » ;

— étude de la place et du rôle des musiciens dans les différentes sociétés.

Les huit essais retenus par Bruno Nettl, tous dus à des chercheurs de l'école américaine, illustrent ce souci de saisir comment et au moyen de qui, dans les grandes villes, les musiques se modifient.

1. Rôle de l'urbanisation dans l'évolution des musiques traditionnelles.

• Dans « Music in Madras : the urbanization of a cultural tradition » (pp. 115-145), Kathleen et Adrien L'Armand, par un dépouillement systématique de la presse locale, mettent en évidence la place de la musique classique de l'Inde du Sud, dite « musique carnatique », dans la ville de Madras, au cours des années 66-67 ; ils insistent sur les changements intervenus dans l'exercice de la profession de musicien par le passage du patronage des temples et des cours princières au patronage plus anonyme d'associations privées ou de la radio locale.

• La contribution de Bruno Nettl « Persian classical music in Teheran : the process of change » (pp. 146-186), met l'accent sur les changements qui ont affecté la musique iranienne au cours des cent dernières années ; l'auteur se situe successivement au plan de la vie musicale, de la théorie musicale et de la composition, de la pratique musicale, avant de conclure à ce qu'il définit comme une « relative occidentalisation » de cette musique.

2. Rôle de l'urbanisation dans l'évolution des musiques dites « populaires ».

Le phénomène est étudié dans deux villes de l'Afrique de l'ouest et dans une ville du Mexique.

• Avec « Go to my town, Cape Coast ! the social history of Ghanaian highlife » (pp. 96-114), l'anthropologue David Coplan retrace les étapes du développement d'un genre musical, appelé par dérision « highlife » (= la grande vie ?), en référence aux obsessions d'une couche de la population en mal d'occidentalisation.

• « Popular Music and African Identity in Freetown, Sierra Leone » (pp. 296-320) de Naomi Ware, se basant sur des observations faites entre 1968 et 1970, examine l'évolution du répertoire de musique de danse dans un port de la côte ouest-africaine, avec l'apport des musiques militaires, des chorales des missions chrétiennes, des musiques latino-américaines et de la « soul music » américaine.

• « *Jarocho, Tropical* and ' Pop ' : Aspects of musical life in Vera Cruz, 1971-72 » (pp. 260-295) de David K. Stigberg décrit la situation respective de trois types de musiques dans la ville mexicaine de Vera Cruz : répertoire apparemment clos des musiciens *jarocho* qui se promènent par groupes de trois à cinq avec harpe, *requinto* et plusieurs *jarana ; conjuntos tropicales* qui s'adressent à des publics plus cosmopolites et sont largement diffusés par la radio locale ; *musica moderna* ou *musica pop* qui touche un public de plus en plus large par le biais des mass media et qui s'exprime en espagnol et en anglais.

3. La place des musiciens professionnels.

Les deux essais dus à Stephen Blum : « Changing roles of performers in Meshed and Bojnurd, Iran » (pp. 11-95) et à Daniel M. Neuman : « Gharanas, the rise of Musical Houses in Delhi and neighboring cities » (pp. 186-222) méritent une attention particulière.

• Stephen Blum, à partir d'un travail de terrain effectué en 1969 et en 1972, examine la position et le rôle de deux catégories de musiciens professionnels exerçant leur art dans le contexte d'une société multilingue du nord-est de l'Iran :

a) les *darvish* et *naqqâl* qui récitent (et donc chantent) en persan dans divers lieux publics ou chez des particuliers,

b) les *bakhshi* qui chantent en kurde ou en turc en s'accompagnant au luth *tar*. Il analyse les différentes catégories de répertoires et leur rapport à des sources écrites et aborde longuement, avec transcriptions d'enregistrements à l'appui, la question des « rhythmic and melodic frameworks » et de leurs modifications.

• Dans une démarche originale, Daniel Neuman montre l'intégration progressive de musiciens d'origine rurale, traditionnellement « accompagnateurs » et appartenant à la caste des *Mirasi*, au rang de musiciens « solistes » et spécialistes de la musique classique, grâce à la constitution, depuis le milieu du siècle dernier de « maisons musicales » ou *gharana*. Il démontre que ce phénomène demeure limité à la ville de Delhi et à des cités situées dans un rayon de 200 *miles* autour de Delhi.

Reste à signaler « Music Clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Sommunity » (pp. 223-259) de Ronald Riddle qui explique le rôle finalement plus sociologique que musical de ces clubs dont la place, dans la transmission du répertoire traditionnel, semble décroître au profit d'autres organismes. En résumé : une collection d'essais dont la diversité constitue un stimulant pour ceux qui s'intéressent à la sociologie de la musique.

Mireille HELFFER.

Musica Asiatica, éd. par Laurence Picken. Londres, Oxford University Press. Vol. 1, 1977. 165 p., ill., mus. Vol. 2, 1979. 195 p., ill., mus. [£. 8.95 le vol.].

Le Dr L. E. R. Picken, éditeur de *Musica Asiatica,* s'est illustré depuis de nombreuses années dans le domaine de la musicologie asiatique et il a su allier de façon particulièrement harmonieuse les compétences du sinologue et du musicologue (pour une bibliographie de ses œuvres concernant la musique, on pourra se reporter au numéro spécial de *Asian Music,* VI/1-2 [1975], qui lui est dédié). On doit lui être reconnaissant d'offrir maintenant à ses disciples et collègues de l'université de Cambridge un lieu où publier, selon les termes mêmes de l'avant-propos du n° 1, des études développées, voire de courtes monographies concernant l'histoire, la musicologie, l'organologie des musiques asiatiques.

Les deux numéros parus de *Musica Asiatica* depuis 1977, répondent brillamment au but que s'était fixé l'éditeur ; les sujets traités, abondamment accompagnés de notations originales et de transcriptions, reflètent bien les préoccupations du Dr Picken, et s'inscrivent pour plusieurs d'entre eux, dans un *Tang Music Project* patronné par The American Council of learned Societies. On y trouve :

1. Une contribution du Dr Picken, formulant des hypothèses sur les rapports de la forme littéraire et de la structure musicale dans les poèmes du Shih Ching, un recueil de quelques trois cents poèmes dont la composition s'étend sur plusieurs siècles d'histoire chinoise (XIe-VIIe s. av. J.-C.), *Musica Asiatica* 1, 85-109.

2. Plusieurs contributions traitent des notations musicales utilisées à l'époque Tang (608-905) et ultérieurement en Chine, au Japon, en Corée :

a) un article de R. F. Wolpert, « A ninth-century Sino-Japanese luth-tablature », *Musica Asiatica* 1, 111-165, qui fait suite à la thèse du même auteur, soutenue en 1975 à l'Université de Cambridge sous le titre *Lute Music and tablatures of the Tang period.*

b) un article de A. J. Marett, « Tunes notated in flute-tablature from a Japanese source of the tenth century », *Musica Asiatica* 1, 1-59, il s'agit là encore du prolongement d'une thèse soutenue à Cambridge, sous le titre *Hakuga's flute-score : a tenth century Japanese source of Tang-music in tablature.*

c) un article de L. E. R. Picken et Yôko Mitani sur quelques particularités des techniques du jeu des cithares sur table *sō-no-koto* et *kin* à l'époque Heian (782-1184), *Musica Asiatica* 2, 89-114 ; les auteurs y font une place particulière à l'analyse de l'exécution des mordants *yuri.*

d) une longue étude de J. Condit d'après la plus ancienne source coréenne contenant des notations musicales et publiée en 1454, « A 15th-century Korean score in mensural notation », *Musica Asiatica* 2, 1-87 ; l'auteur y explique la méthode employée pour parvenir à une transcription des notations originales qui rende compte des valeurs rythmiques.

3. Les deux contributions dues à D. R. Widdess touchent, pour leur part, au monde indien, et en particulier à la musique classique de l'Inde du sud.

a) Dans « The Kudumiyāmalai Inscription : a source of early Indian music in notation », *Musica Asiatica* 2, 115-150, l'auteur présente une version révisée d'une maîtrise (M.A.), préparée à la School of Oriental and African Studies de Londres en 1974, et analyse et transcrit en notation occidentale une inscription sur pierre du VIIe siècle.

b) C'est un sujet tout à fait différent qui est abordé dans « Trikāla : a demonstration of augmentation and diminution from South India », *Musica Asiatica* 1, 61-74, puisque l'auteur se base ici sur un enregistrement du *rāga* Shankara bhāraṇam, publié sur disque Nonesuch H672052/face I, et nous propose une analyse d'un procédé de composition par augmentation et diminution de la valeur de l'unité de base choisie, successivement croche/noire/noire pointée/blanche/noire pointée/noire/croche, dans le cadre d'un *tāla* à 7 unités de temps.

4. A ces contributions s'ajoutent deux articles relatifs à la musique de cour birmane à l'aube du XIXe siècle, *Musica Asiatica* 2, 151-154 et 155-195 et une intéressante mise au point organologique concernant « The genesis of carvel-built lutes », autrement dit la technique de fabrication des luths à corps bombés de type *'ūd*, *Musica Asiatica* 1, 75-84.

Étant donné la richesse et la qualité des deux premiers numéros de *Musica Asiatica,* on ne peut que souhaiter longue vie à une publication qui répond à un besoin réel de diffusion des connaissances relatives aux musiques d'Asie dans les milieux musicaux non spécialisés dans l'orientalisme.

Mireille HELFFER.

Michaël BERNHARD. *Wortindex zu den echten Schriften Guidos von Arezzo* erarbeitet von Ernst Ludwig Waeltner, herausgegeben von Michaël Bernhard. München, C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung, 1976. VIII-176 p. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorische Komission, Band 2.)

Michaël BERNHARD, *Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De Institutione Musica.* Ibid., 1979. VIII-814 p. (Même collection, volume 4.)

Le vocabulaire de l'*Ars Musica* n'a pas encore été étudié avec autant de soin que celui d'autres sciences du Moyen-Âge. Il n'existe pas, à l'heure actuelle, de dictionnaire de musique médiévale. On peut d'ailleurs penser que cette lacune serait comblée plus facilement si les éditeurs des textes critiques de traités médiévaux faisaient systématiquement suivre le texte restitué d'un *Index Verborum.*

Pour parer cette déficience, deux philologues bavarois, E. L. Waeltner et H. Schmid (éditeur de la *Musica Enchiriadis*), décidèrent de préparer un *Lexicon musicum latinum* concernant le vocabulaire de la théorie musicale du IXe au XIIe siècles ; pour cela ils utilisèrent les éditions critiques de traités déjà parues ou en préparation. Waeltner précisa sa méthode dans un article du *Festschrift für Walther Bulst* (1960, p. 48 ss.), en prenant comme exemple le chapitre X du traité d'Aurélien de Réomé.

Sa disparition subite en décembre 1975, n'a pas empêché la poursuite du projet qui, grâce à l'informatique, a trouvé une dimension nouvelle. En effet, sous la direction active de son nouveau président, le professeur B. Bischoff, la Musikhistoriche Komission de l'Académie de Bavière a entrepris, avec le concours d'un ordinateur, le dépouillement des traités antérieurs au XIIIe siècle.

Dans le premier volume, consacré aux traités authentiques de Gui d'Arezzo, M. Bernhard donne seulement les mots des traités avec la référence aux éditions (malheureusement, le *Prologue de l'Antiphonaire,* restitué par Smits Van Waesberghe en 1975 dans D.M.A., n'a pu être utilisé).

Par contre, la *Wortkonkordanz* du *De Institutione Musica* de Boèce, grâce à l'informatique, donne le contexte de chaque mot. Elle bénéficie également de deux espacements différents, utilisés en particulier dans le cas des chiffres romains, nombreux dans les calculs numériques qui définissent les consonances, et dans les transcriptions de symboles de notation vocale ou instrumentale grecques, données ici conventionnellement par des groupes de majuscules latines.

L'intérêt de ces dépouillements automatiques est triple ; d'une part le philologue peut élaborer, à partir de ces matériaux, des études de lexicographie précises et exhaustives ; d'autre part l'éditeur de textes y retrouve sans difficultés les citations explicites ou implicites de l'auteur dépouillé ; enfin, l'étude du vocabulaire permettra probablement de distinguer un traité authentique d'un apocryphe ou d'une glose intercalée.

Il faut donc remercier les auteurs de cette nouvelle entreprise qui nous fournit de très précieux instruments de travail, indispensables tant aux linguistes qu'aux musicologues étudiant l'époque médiévale.

Claire MAÎTRE.

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450-1580. Herausgegeben vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforchung Preußischer Kulturbestitz Berlin. — Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann und Ilse Kindermann. Band 1 : Drucke. Kassel, Bärenreiter, 1979. (Catalogus Musicus, IX. RISM-Sonderband.) 397 p. [D.M. 120.]

Le *Tenorlied* est un type de chanson polyphonique, profane ou spirituelle, construite autour d'un cantus firmus placé au ténor. Cette composition vocale qui prend naissance vers le milieu du XVe siècle est une création spécifiquement allemande avec laquelle l'espace germanique offre sa première grande contribution à la polyphonie. Les « ténors » empruntés à la chanson de cour (plus rarement à la chanson populaire) déterminent la structure de la pièce puisque les autres voix viennent s'articuler autour de lui selon des techniques aussi diverses que celle du contrepoint note contre note, de l'imitation syntaxique ou encore de la *Durchimitation.* Ce genre vocal coïncide enfin avec les premières manifestations d'une culture musicale bourgeoise comme en témoignent les recueils manuscrits du *Lochamer-Liederbuch* (1452-1460) ou du *Schedelsches-Liederbuch* (vers 1460). Jusqu'en 1570 environ, les officines allemandes — à Nuremberg surtout — publient plus de 1 500 compositions de ce type, de sorte que le *Tenorlied* constitue ainsi, à côté du motet ou de la messe un trait essentiel de la culture musicale vocale des « Allemagnes » de l'Humanisme et de la Renaissance.

En se tournant vers ce répertoire, les auteurs du catalogue se sont trouvés face à un corpus qui, outre l'avantage d'offrir l'ampleur et l'intérêt susceptible de justifier d'un traitement automatique, présentait des proportions permettant à cette entreprise d'aboutir dans un délai raisonnable. Ce premier volume, seul paru d'une série de trois, réunit les sources imprimées du *Tenorlied* avec le dépouillement de 107 recueils, parmi lesquels figurent aussi bien les éditions princeps que leurs rééditions. Les imprimés sont présentés dans l'ordre chronologique et indexés selon les sigles des *Recueils Imprimés XVIe-XVIIe siècles* du Répertoire International des Sources Musicales. Des indices spéciaux de 51 à 70 ont été attribués aux

volumes non répertoriés dans cette même collection. Les principales données bibliographiques de chaque volume sont reproduites sous une forme abrégée et les pièces présentées selon l'ordre dans lequel elles se succèdent dans le volume. Tandis que les incipit musicaux reproduisent les douze premiers signes de chaque voix, l'incipit littéraire n'est donné qu'une seule fois lorsque le texte est identique à toutes les parties. Des sigles précis permettent enfin de restituer la place de l'information dans le recueil décrit (notamment pour les variantes des incipit et pour les noms de compositeur). Les conventions orthographiques se bornent à la résolution des abréviations usuelles. Nous n'insisterons pas ici sur l'aspect informatique de cette réalisation dont le procédé a déjà été décrit ailleurs [1].

En consultant la liste des sources, on sera cependant surpris de constater qu'un nombre important d'entre elles (37 recueils) n'ont fait l'objet que d'une description partielle. Ainsi ont été omises en principe les pièces qui ne présentaient pas les caractéristiques du *Tenorlied* ou qui, d'une manière plus générale, comportaient des textes flamands, français ou italiens. Le principe a été plus particulièrement observé lorsque ces dernières représentaient une forte proportion à l'intérieur du recueil. Les éditeurs de ce catalogue ont également pris pour règle de ne reproduire que l'incipit de la première partie des pièces sur texte latin lorsque celles-ci en comportaient plus de trois. Par ailleurs, les chansons relevant du *quodlibet* n'ont pas fait l'objet d'une description plus détaillée (cf. par exemple, G. Forster, *Der Ander Teyl... Teutscher Liedlein,* Nuremberg, J. V. Berg et U. Neuber, 1549 : n° 7, *Presulem sanctissimum* et n° 60, *Der Winter kalt ist vor dem Haus*). Parmi les recueils figurent également un certain nombre de chansons isolées (n°s 20, 26, 49, 66, 67 et 74). On ajoutera encore : *Ein lied für die Kinder, damit sie zu Mitterfasten den Babst außtreiben* [4v., SATB] : *Nun treiben wir den Babst hinaus* [...] (7 str.), Wittemberg 1545 et *Ein freyes lyed. Von einem freyen schlemer mit vier stymen* [4v., SBTA] : *Wo soll ich mich hyn koeren, ich thumes bruederlein* [...] (11 str.) [S.l.n.d.] (cf. Forster II n° 64) [2]. Enfin, connaissant les conditions de l'imprimerie au XVIe siècle — et musicale en particulier — on regrettera que les auteurs de ce catalogue n'aient pas jugé utile de renseigner le lecteur sur la provenance de l'exemplaire décrit [3].

Il est inutile d'insister ici plus longuement sur l'importance de ce catalogue pour les recherches sur la musique vocale et instrumentale allemandes du XVIe siècle. Jusqu'à présent on ne pouvait procéder à l'identification d'une pièce qu'en connaissant son incipit littéraire ou son auteur [4]. Toute recherche selon un incipit

1. Norbert BÖKER-HEIL, « Automationsgerechte Darstellung der Weißen Mensuralnotation », in *Dokumentation musikgeschichtlicher Objekte,* herausgegeben von Friedhelm W. Schulte-Tigges, Akten der Arbeitsgemeinschaft Dokumentation in den Historischen Wissenschaften, 2 (Darmstadt, 1974), p. 6 sqq. Un compte rendu de l'aspect informatique sera publié par Hélène Charnassé après la parution du troisième volume.

2. Rolf Wilhelm BREDNICH, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts,* 2 vol., Bibliotheca Bibliographica Aureliana, LV, LX (Baden-Baden, 1974 et 1975), n° 134 et 510.

3. Ces renseignements manquent également le plus souvent dans les quatre premiers catalogues de la collection de microfilms du Deutsches Musikgeschichtliches Archiv à laquelle les exemplaires décrits ont été empruntés. Cf. *Deutsches Musikgeschichtliches Archiv* (Kassel, 1955 et ss.), 1-15 (1978).

4. R. EITNER, « Das ältere deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister », *Monatshefte für Musikgeschichte,* 25/26 (1893/94) ; ID., « Das deutsche Lied in mehrstimmigen Tonsätze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *ibid.,* 37 (1905) ; ID., *Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Berlin, 1877). Pour une bibliographie des principales collections et publications, cf. Kurt GUDEWILL, art. « Lied, A. Das Kunstlied im deutschen Sprachgebiet », in *MGG,* VIII (1960), col. 750-753 et 773-774.

musical exigeait un recours aux sources ou aux rééditions dont elles ont fait l'objet. Par ailleurs, la recherche musicologique allemande, d'une manière assez étrange, n'a pas produit de bibliographie d'éditeurs ou d'imprimeurs semblables à celles que nous possédons pour Pierre Attaingant, Jacques Moderne ou Adrian Le Roy et Robert Ballard. Cette publication permet donc d'espérer une extension sensible des recherches autour de la chanson allemande, notamment dans ses rapports avec des domaines musicaux voisins comme le motet ou la messe. Un des bénéfices majeurs que l'on pourra tirer de cette entreprise sera l'établissement des concordances internes à ce vaste répertoire. L'examen de la chanson *Ach hilff mich leid* fournit, à titre d'exemple, un cas assez curieux de l'utilisation diverse d'une même mélodie. Des quatre versions connues, l'anonyme de Schoeffer (Mayence, 1513, n° 1) donne la mélodie au bassus tandis qu'Arnt von Aich (Cologne [1519], n° 21) et Arnold von Bruck (Forster V, n° 22, à 5 v.) la confient au ténor et que Stephan Mahu (Forster V, n° 20, à 5 v.) la reproduit au vagant.

Signalons enfin que ce volume demeure pour l'instant d'un maniement assez lourd puisqu'il est publié sans index. Il ne reste donc qu'à espérer la parution prochaine du second volume (description des sources manuscrites depuis 1450 environ) et surtout du troisième qui comportera une série d'index cumulatifs, littéraires et musicaux.

Christian MEYER.

Valentini Bakfark Opera Omnia, II : *La Tablature de Cracovie, 1565,* éd. par István Homolya et Dániel Benkö. Budapest, Editio Musica, 1979. XXXVIII-122 p.

Cette tablature constitue le second volet de l'édition complète des œuvres de Bakfark dont le premier volume a été commenté dans le numéro LXIV/1 (1978) de la *Revue de Musicologie.*

Les caractères essentiels de cette nouvelle publication restent ceux du tome premier. C'est surtout dans le style et le contenu des pièces qu'on note une évolution. Dès sa préface, Bakfark pose quelques questions qui n'ont pour but que d'éveiller la curiosité du lecteur pour les détails de ses compositions :

« De quel genre sont ces mélodies, avec quel art sont-elles conduites, avec quelle sensibilité d'expression, quelle beauté et quelle douceur, quelle délectation recèlent-elles, selon quelles séries numériques sont-elles construites, de quelle sorte de modulation variée et flexible sont-elles ornées : il ne m'appartient pas d'en décider. »

Ces remarques concernent surtout les trois fantaisies qui ouvrent le recueil. La première (VB 21) est la seule fantaisie de Bakfark écrite à trois voix. Elle est d'une construction très solide et, fait vraiment exceptionnel, possède une coda sans ornements après la cadence de la dernière section. La seconde fantaisie (VB 22), longue et d'une construction complexe en forme de motet, joint les éléments figuratifs à une polyphonie stricte, tandis que la troisième (VB 23), plus longue encore, rappelle plutôt le style des madrigaux et des frottole.

Suivent les transcriptions des motets de J. Clemens non Papa (3 pièces), Nicolas Gombert (3), Jacques Arcadelt (1) et Josquin des Prés (1), ainsi que celle d'une chanson de Josquin. Toutes ces transcriptions sont réalisées dans le style habituel de Bakfark : elles collent littéralement à l'original et se contentent, à peu de choses près, d'y ajouter quelques ornements en fin de phrase.

Cette publication devrait être suivie prochainement du troisième et dernier volume de l'édition intégrale. Il comprendra de nombreuses danses et trois autres

fantaisies dont une (VB 33), écrite dans le style d'une chanson, annonce déjà l'ère baroque par toutes ses figurations. C'est sans doute une des rares pièces de Bakfark qui soit postérieure à la tablature de 1565.

Une transcription par Dániel Benkö est à nouveau proposée aux guitaristes. Notre souhait de voir un jour sur les rayons de nos bibliothèques un ouvrage de fond sur Bakfark a aussi trouvé écho. Il comprendra en particulier tous les textes relatifs à Bakfark et tâchera d'élucider les mystères de la citation de Bakfark que nous venons de faire.

P. A. AUTEXIER.

Reinhard LUTTMANN. *Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800.* Kassel, Bärenreiter, 1979. 365 p. [D.M. 45.]

Comme beaucoup de « dissertations », ce volume est épais mais la thèse proprement dite assez mince. Elle se réduit pratiquement aux 20 pages d'*Einleitung*. Celles qui, ensuite, introduisent les deux parties, n'apportent rien de plus. Quant à la *Schlussbetrachtung* c'est en réalité une partie supplémentaire sur les registrations avec renvoi pour la France à la thèse de S. DIEDERICH, citée parfois dans ce qu'elle a de moins réussi.

Pour le reste il s'agit d'une publication brute de sources (partie B) ou de leur commentaire partiel (partie A) sous forme de séries séparées de noms d'instruments ou de registres, soit en France soit en Espagne, plus quelques annexes (compositions d'orgues ou listes de registrations...). Théoriquement l'étude porte sur les noms d'instruments utilisés comme noms de registres, mais, en fait, bien des entrées n'ont qu'un seul emploi et sortent du sujet. Ainsi, tous ceux de la liste B1 qui ne figurent pas dans B2 : les 5 premiers : Barbitos, Clavicorde, etc... et « canon » qui ne figure pas dans son sens classique de tuyau dans les langues du midi. La partie A par contre se réduit à 27 entrées chacune faite de petits paragraphes juxtaposés dérivant des sources et peu liés entre eux. La disposition alphabétique des entrées (pour la facilité de la consultation ou du travail par fiches ?) exclut tout rapprochement ou toute structuration, seuls moyens de construire un raisonnement prouvé.

Examinons brièvement la partie française, où il est maladroit d'avoir inclus Perpignan et même Avignon. La bibliographie, bloquée dans une liste d'abréviations (plus quelques notes en bas de pages) suffit à montrer le caractère limité de l'ouvrage. Les textes sont tirés uniquement des *Documents* publiés par N. DUFOURCQ en 1934, sans même soupçonner que certains devraient être interprétés ou corrigés. Comme ouvrages : RAUGEL (Seine) dit RANGEL, HURÉ, un article marginal de PIRRO, l'*Encyclopédie Lavignac* (MUTIN !) et J. MARTINOD, égaré là on ne sait pour en tirer quoi. Pas même l'*Esquisse* de N. DUFOURCQ, pourtant premier et essentiel commentaire de ces sources en son temps, ni le livre de ROKSETH. Rien de postérieur à 1940 ! On ne peut donc s'étonner d'une composition de Saint-Michel de Bordeaux en 1510, tout à fait périmée. Pour les étymologies et datations de vocabulaire : le petit DAUZAT. La bibliothèque de l'Université de Münster était-elle incapable de proposer ou au moins de signaler à l'auteur le VON WARTBURG pour l'étymologie, le *Dictionnaire de l'ancien français* de GODEFROID et, pour le sujet même, les ouvrages de synthèse, pas tellement récents, indispensables aujourd'hui, sinon le P. WILLIAMS, qui est en anglais (un seul titre en cette langue : Stevenson, 1960) et au moins la 2e édition du KLOTZ

(cité en 1re éd.). Ces livres auraient suffi, entre autres choses, à orienter vers l'article de Douglas et Vente sur les registrations (1965) ou notre « Essai de sémantique des jeux de l'orgue » (*Acta musicologica*, XXXIV [1962]), dont la lecture aurait évité des erreurs ou des lacunes et surtout permis de poser (non forcément de résoudre) les vrais problèmes.

Il semble en être un peu de même pour l'Espagne, malgré l'actualité durable des travaux de H. ANGLES, mais l'article de VENTE dans *Iso-Information* (1970) n'est pas le dernier mot de la recherche sur l'orgue espagnol ; on ne peut s'en contenter en ignorant KASTNER, CHAPELET, WYLY...

D'ailleurs c'est l'ensemble de la démarche qui est faussé au départ par un choix géographique trop restreint. On ne peut parler d'organologie espagnole ni française sans passer par les Flandres et, au moins, le livre de M. A. VENTE, *Die Brabanter Orgel*, justement en allemand. D'ailleurs les livres sur l'Allemagne ne paraissent pas plus récents : sur Silbermann on en est encore à FLADE.

Qu'extraire alors des 20 pages de conclusions (d'où il faut encore écarter des textes littéraires médiévaux où on prend pour argent comptant des procédés de poètes), sinon des inquiétudes. Si le rôle de la tradition arabe en Espagne est certain, on ne doit pas omettre qu'elle existe aussi en France par suite en tous cas des thèmes « Sarrasins » dans la littérature, ni oublier qu'elle est contredite (p. 20) par les textes pour ce qui est de la Trompette d'orgue. Lier l'apparition ou la disparition d'un registre à l'usage plus ou moins fréquent de l'instrument de même nom (p. 5) en se fondant sur l'exemple des Musettes en France (les textes cités trop peu nombreux déguisant de plus la réalité), c'est oublier le Cromorne (Orlos) disparu à la fin du XVIIe des Écuries Royales où il survivait à peine, tandis qu'il prospère à l'orgue aujourd'hui encore. Il est vain aussi de vouloir rattacher ce passage à l'état social des instrumentistes qui ne peut qu'étayer le refus des instruments à l'église, à moins qu'il n'en résulte. Que cet ostracisme soit contrecarré au XVIe par le goût de faste des Princes utilisant leur orchestre aux offices de leur chappelle est certain (p. 13), mais cela n'a pas entamé l'opposition de l'église surtout après Trente (qui n'est pas cité). Et ne serait-ce pas là l'occasion de saisir et d'appliquer au sujet les liens qui unissent alors Bourgogne, Espagne et Flandres avec la France dans l'entre... trois. Si on veut remonter au Moyen-Age, encore faudrait-il être sûr du sens de « cantare organicé » (p. 15), de « timpanum » dont les auteurs font tantôt une cithare, tantôt une timbale et qui n'est peut-être qu'un à-peu-près pour Cymbalum (Clochettes) heureusement cité ensuite (p. 16). Les groupes d'instruments extraits de Schering (p. 16) sont tirés de peintures d'anges musiciens, groupements imaginaires (si la figuration de chaque instrument est réaliste), sortes d'encyclopédies instrumentales et non orchestres.

Employer le terme *Übernahme* (incorporation), p. 17, pour l'utilisation dans l'orgue des noms d'instruments égare totalement. Il s'agit en réalité d'une imitation par des moyens propres à l'orgue (avec inventions nouvelles, inspirées bien sûr par les détails des instruments) ; ce sont des « registrations ». Ainsi serait à reprendre tout ce qui est dit sur les Flûtes à 9 trous, les Flûtes allemandes et autres Hautbois-Cornets. C'est leur musique plus que les intruments qu'on veut « introduire » dans le répertoire de l'orgue, d'où les « fifres » et tambours, les trompettes (ne pas confondre avec les « trompes » basses de principaux aux sons de cor). Il aurait fallu citer au moins la comparaison « comme 4 joueurs » donnée par les textes.

Pour l'Espagne (p. 18) ne pas se dissimuler que le vocabulaire utilisé à l'Escorial n'est que traduction en Espagnol de termes flamands, et pas à-peu-près : la

Chirumbela n'est qu'un Cornet III, la Chirimia un Schalmei 4 (notre Clairon). De même la comparaison de telle Cymbale avec des cordes n'en fait nullement une régale et la Gayta (cornemuse) n'est qu'un artifice pour imiter le « bourdon ». A chaque instant se présente le piège du vocabulaire quand différents noms désignent la même chose ou que des objets différents portent le même nom ou sa traduction. La Cobla citée incidemment p. 13 serait à rapprocher du succès des chamades, liaison certaine mais dont le sens et l'effet vaudraient une démonstration. Les causes des 2 grands moments de cette « introduction » des instruments dans l'orgue sont-elles bien établies (p. 20) ? Pour le XVIe s., on invoque la musique des solistes et le goût des timbres (p. 21) alors qu'elle est postérieure, la première étant du XVIIe et la seconde plutôt de 1660 en France et du XVIIIe en Espagne. Pour les registres introduits au XVIIIe s. il ne s'agit pas de l'orchestre « moderne » mais seulement d'instruments solistes à la mode (Flûte traversière, Hautbois, Musette, Basson), puis d'inventions propres à l'orgue (Salicionaux Kéraulophones), ou de la vieille recherche qui aboutit enfin aux Gambes. Et il ne faudrait pas oublier (en Italie surtout) les caisses et chapeaux chinois de la « Banda militare ». Enfin que vient faire le pauvre paragraphe de Mersenne consacré à l'imitation des syllabes (p. 22), alors qu'il n'est pas traité des recherches constantes de l'imitation des voix.

Il serait vain et fastidieux de relever dans les listes les erreurs ou vieilleries de détails. Il faut prendre l'ouvrage pour ce qu'il est, un recueil de sources connues, pas toujours de première main, sans mise à jour ni critique ou commentaire approfondi, et difficilement maniable (pour faire le tour de la question Trompette il faut réunir 17 passages épars, sans parler du Clairon et de la Bombarde qui sont ailleurs ; pour le hautbois c'est encore pire). Les tableaux (Synopse p. 105/9 complète (?) p. 327/8) sont inutilisables, car ils cumulent les défauts des parties. Une lecture méfiante et l'esprit de contradiction sont nécessaires pour tirer quelque fruit de la lecture de ce qui n'est qu'un acceptable mémoire.

Pierre HARDOUIN.

Jean-Jacques EIGELDINGER. *Chopin vu par ses élèves.* Nouvelle édition entièrement remaniée. Neuchâtel, à la Baconnière-Payot, 1979. 387 p.

La vie et l'œuvre de Chopin ont été les sujets de nombreuses publications. L'originalité du livre de Jean-Jacques Eigeldinger, dans sa nouvelle édition, est de traiter, dans le détail, d'un aspect moins connu de la carrière de Chopin, l'enseignement. L'on sait que son activité pédagogique se déroula entre 1832 et 1849, à Paris, et qu'elle constitua sa principale source de revenu.

Le volume de J.-J. Eigeldinger est divisé en deux vastes parties soigneusement annotées, la première partie traite de la technique et du style, la seconde, de l'interprétation, chacune conçue à partir de témoignages d'élèves ou de contemporains de Chopin, ou de citations tirées de son projet de méthode, malheureusement resté à l'état de brouillons autographes. Les quelques 202 notes par lesquelles J.-J. Eigeldinger commente ces citations, témoignent d'une documentation aussi riche qu'abondante et d'un remarquable esprit d'analyse, et forment à elles seules l'une des parties maîtresses du livre, en tout point excellente.

Ces citations permettent d'entrer directement en contact avec les pensées et la conception de Chopin face à l'art et à la technique pianistiques, cette dernière n'étant pour lui, une fois acquise, que le moyen le plus sûr de s'exprimer musicalement en toute liberté sur le piano.

Insistons sur deux des points essentiels développés dans le livre de J.-J. Eigeldinger. « Le tout... c'est de savoir bien doigter », écrit Chopin dans son projet de méthode. Les nombreuses citations consacrées à cet aspect de son enseignement, prouvent à quel point il était attaché au problème du doigter. Pour lui, il y avait autant de sons différents que de doigts, et l'interprète ne pouvait arriver à une belle sonorité sur le piano que s'il employait un bon doigter. Chopin qui n'aimait ni n'admettait les exercices abrutissants et bien souvent inutiles, avait cette originalité de conseiller à ses élèves l'étude quotidienne des gammes et des arpèges, en commençant par celles qui ont le plus de touches noires, parce qu'ayant de meilleurs points d'appui.

Dans son introduction, J.-J. Eigeldinger insiste aussi sur le goût bien connu de Chopin pour le bel canto, et les témoignages de ses contemporains regroupés dans la première partie de l'ouvrage, aideront le pianiste dans sa quête d'une véritable plénitude sonore. Une des théories de Chopin reposait en effet sur l'analogie de la musique et du langage. Il prenait comme modèle l'art des artistes Italiens et son grand art fut de transplanter au piano la tradition vocale italienne. Liszt comparaît le rubato de Chopin aux feuilles des arbres que le vent fait ondoyer, tandis que le tronc ne bouge pas. Si d'autres musiciens avant Chopin avaient ressenti ce besoin de prendre la voix comme modèle de déclamation pianistique, par exemple Hélène de Montgeroult, dont le *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano* (1820) reste l'un des meilleurs ouvrages pédagogiques de son temps en France, fort méconnu malheureusement (il consacre un vaste chapitre à ce problème et déclare notamment que pour bien faire chanter le piano, il faut « lui choisir un modèle et ce modèle doit être le plus parfait des instruments qui est la voix »), comme le souligne J.-J. Eigeldinger, l'école de chant italienne à Paris vers 1830 a été pour Chopin le « modèle idéal et définitif d'interprétation » (p. 28) et « l'alpha et l'oméga de la musique » (p. 28).

J.-J. Eigeldinger nous propose aussi un répertoire des élèves de Chopin dont le témoignage est cité dans son ouvrage, et diverses annexes présentant des exemplaires d'œuvres annotés par ses élèves et ses familiers et des extraits de partition de Chopin doigtées et annotées dans les exemplaires de ses élèves ou de ses familiers. Une dernière annexe enfin offre les très intéressants jugements émis par Balzac, Mendelssohn, George Sand, Berlioz et autres contemporains de Chopin, jugeant le jeu et le style de celui-ci, et là, le pédagogue reste plus que jamais lié au pianiste.

L'ouvrage de J.-J. Eigeldinger se présente comme une véritable ouverture à une pratique plus réfléchie de l'art de Chopin. L'auteur décrit son travail comme « une sorte de guide à travers la pédagogie de Chopin, et, partant, de son esthétique » (p. 15), et insiste sur le fait que son livre ne veut pas être un essai historique. Si le nombre des citations qui composent les deux parties principales du livre peut donner au lecteur l'impression d'une organisation un peu systématique, dans son introduction, J.-J. Eigeldinger fait une excellente synthèse de tout ce qui sera présenté par la suite, synthèse que l'on aurait aimée encore plus longue. Répétons que les notes qui commentent les citations font de cet ouvrage une étude passionnante. Une liste des principaux élèves de Chopin cités dans le livre, une vaste bibliographie, un index des noms cités et un index des œuvres musicales citées terminent cet ouvrage d'un grand intérêt, indispensable aux amateurs comme aux interprètes de la musique de Chopin.

Adélaïde de PLACE.

Susanne VILL. *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers.* Tutzing, Hans Schneider, 1979. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 6.) 340 p. [D.M. 95.].

L'ouvrage de Susanne Vill vise un triple objectif de la recherche musicologique : *a*) saisir, voire démythifier, les procédés de la composition, en prenant pour exemple Mahler chez qui l'influence du verbe est particulièrement importante ; *b*) démontrer l'interdépendance de langage et musique, et ceci bien plus sur le plan du « contenu » (domaines sémantique, expressif, etc...) que sur le plan technique, systématique ou relationnel ; *c*) contribuer à la découverte du « sens musical », d'une « signification » qui ne correspond ni au seul corollaire de la connotation des termes musicaux et des analogies verbales, ni à la pure fonction intramusicale des événements sonores.

Certaines influences sont évidentes et permettent de mieux situer la méthode employée. Ainsi, la théorie de la communication, parente de la linguistique, reste sensible à l'arrière-plan des analyses. Tout en adoptant une attitude critique, l'auteur s'inspire des conceptions méthodologiques, philosophiques et esthétiques de Habermas et, notamment, d'Adorno.

L'étude se divise en deux grandes parties : la première traite des modifications apportées par Mahler aux paroles des poèmes originaux utilisés dans les compositions vocales, la deuxième, des programmes extra-musicaux dans les quatre premières symphonies. En choisissant judicieusement des exemples représentatifs, l'auteur parvient à tenir compte de la quasi-totalité des textes mis en musique par Mahler. Et c'est en partant des modifications de texte que Susanne Vill met en valeur les intentions du musicien à l'égard du langage, soit :

a) remplacement d'un mot original par un autre :
— pour répondre à un vocalisme recherché ;
— pour mieux accomplir un rythme ;
— pour introduire un mot plus évocateur ;
— pour restituer ou recréer un vieux dicton populaire non voulu par l'original ;
— pour établir une nouvelle grille de relations à l'intérieur du texte, etc. ;

b) omission de certains éléments, voire d'une ou plusieurs strophes :
— pour des raisons musicales ou formelles (rythme, symétrie, etc...) ;
— pour purifier ou axer sur une idée centrale le sens du texte ;
— pour transformer entièrement en musique les parties omises ;
— pour faire des parties omises une composition supplémentaire, indépendante, etc ;

c) modification résultant d'une version du texte original différente de celle connue aujourd'hui.

Susanne Vill procède par confrontations et, surtout, par analyses. Son mérite est d'avoir eu recours aux sources dans la plus grande mesure et de consolider ses jugements par les commentaires (souvent contradictoires d'ailleurs) de Mahler lui-même.

Dans la première partie, les analyses se bornent à la présentation de textes, les résultats sont persuasifs, malgré — ou même grâce à — leur pluralité. En revanche, l'étude des programmes des quatre symphonies reste quelque peu discutable. Les tableaux analytiques ne présentent que la quintessence — ou les rudiments — d'une analyse systématique et exhaustive de chaque mouvement,

qui reste à faire. L'auteur semble tirer un peu rapidement ses conclusions des différentes manières dont Mahler s'inspire du langage dans ses symphonies :

— citations de lieder dotant la musique instrumentale d'une signification analogue ;

— caractère *liedhaft* résultant de l'articulation des mélodies instrumentales ;

— titres et signes d'interprétation de caractère poétique, ressemblant à des indications scéniques ;

— détails verbaux repris par l'instrumentation ;

— illustration musicale, fonction picturale et expressive de la musique ;

— commentaires faits par Mahler dans ses écrits personnels et permettant des interprétations sémantiques (voir IIe Symphonie) ; fonction biographique de la musique ;

— allusions philosophiques ou *weltanschaulich* dans beaucoup d'éléments du langage ; etc...

Il s'ensuit que le rapport langage-musique et le dégagement du « sens musical » se situent, chez Mahler, à un niveau hautement spiritualisé et révèlent son intention de parvenir à une parfaite union des deux domaines au-delà du stade matériel mais avec des moyens matériels.

Cependant, la diversité de l'exploitation du langage démontrée par l'étude de Susanne Vill compromet en quelque sorte certains postulats théoriques initiaux. Par exemple, le refus de la notion de « symbole » contredit le grand nombre de phénomènes dont la fonction symbolique est du moins une catégorie partielle.

En outre, compte tenu de la multitude des observations, l'on regrette l'absence de tout résumé, de préférence après chaque chapitre, et d'une synthèse présentant l'ensemble des divers résultats. Une telle vue d'ensemble faciliterait de beaucoup la lecture, l'orientation et la compréhension, malgré les deux index (des noms et des œuvres) joints à la fin de l'ouvrage.

La bibliographie est importante mais aurait mérité l'incorporation de plus de titres étrangers et l'élargissement jusqu'à 1979, date de l'impression du livre.

Malgré ces quelques remarques, il est certain que l'auteur éclaircit un aspect indispensable à la compréhension de l'œuvre de Mahler et prouve ainsi la nécessité d'une recherche portant à la fois sur des données linguistiques et musicales.

Gottfried R. MARSCHALL.

Robert ORLEDGE. *Gabriel Fauré*. Londres, Eulenburg, 1979. 367 p. [£ 5.50].

Robert Orledge nous explique, dans sa préface, le but de son livre : « ...to make the facts available in English in a comprehensive reappraisal that will interest both the layman and the musical scholar. » [...rendre les faits accessibles en anglais dans une réévaluation compréhensive qui intéressera et l'amateur et le musicologue.] Ce but est largement atteint.

Après un chapitre biographique, d'une nature « deliberately summary » et un chapitre qui évalue la réputation du compositeur, viennent trois longs chapitres d'histoire et d'analyse des œuvres de Fauré. Chaque chapitre traite d'une des trois périodes d'activité musicale de Fauré et s'articule selon les genres musicaux. Suivent deux chapitres de synthèse : (6) « Fauré the Composer » et (7) « Fauré's Musical Techniques ». Le livre se termine par trois appendices très importants — pour le spécialiste ce sont peut-être les parties du livre les plus intéressantes : un

catalogue des œuvres, une liste des emprunts faits par Fauré lui-même à ses propres œuvres, et une excellente bibliographie (dans laquelle nous trouvons des références aux nombreuses thèses univeristaires venant de plusieurs pays, si souvent absentes des bibliographies), plus un index des œuvres de Fauré et un index général.

Le livre d'Orledge se propose de remplacer le seul livre sur Fauré écrit en anglais (à part les traductions des livres de Koechlin, 1945, et de Vuillermoz, 1969), c'est-à-dire le *Gabriel Fauré* de Norman Suckling de la série Master Musicians, paru il y a plus de trente ans. D'une façon générale, il y a réussi. Il n'est que de comparer les deux catalogues des œuvres de Fauré pour se rendre compte de la grande distance parcourue par la musicologie depuis le temps de Suckling.

A première vue il peut nous sembler que le livre de Suckling entretient le même rapport avec les livres de Koechlin (1re éd. 1927) et de Philippe Fauré-Fremiet (1re éd. 1929) que le livre d'Orledge avec les écrits de Jean-Michel Nectoux, c'est-à-dire que les deux livres en anglais présentent les recherches d'autres musicologues, en ajoutant certaines nouvelles idées sur la vie et les œuvres de Fauré. Bien que cette observation soit valable pour le livre de Suckling, elle ne l'est pas pour celui d'Orledge.

D'une part, Orledge a effectué des recherches lui-même : il nous présente le contenu de six carnets d'esquisses de Fauré qui nous sont parvenus. Il nous offre des renseignements médicaux sur la surdité de Fauré. Grâce à ses recherches apparaissent de nouveaux éléments à propos de Fauré en Angleterre. Et dans l'Appendice B, « Fauré's Self-Borrowings » [Les emprunts faits par Fauré à ses propres œuvres], Orledge ajoute des citations à celles de ses prédécesseurs. (Rappelons que l'article de J.-M. Nectoux, « Works Renounced, Themes Rediscovered : Éléments pour une thématique fauréenne », *19th Century Music,* II/3 [1979], 231-244, parut pendant que le livre d'Orledge était sous presse.)

D'autre part, les emprunts que fait Orledge — et pas seulement à ses propres écrits — marquent une autre différence entre son livre et celui de Suckling. Il est évident que, dans un livre sur un grand compositeur, on incorpore les travaux de beaucoup d'autres chercheurs. Mais comment ? L'étudiant apprend à citer entre guillemets et à paraphraser, les deux procédés devant être accompagnés des références nécessaires. Or nous lisons (p. 9) que Fauré « ...spent four months that summer at Cours-sous-Lausanne in Switzerland where he was entrusted with the composition class of his old École Niedermeyer, which had sought refuge on the Niedermeyer estate of Champ-d'asile. Here Fauré formed a strong friendship with his first pupil André Messager which lasted throughout his life. » Comparons ce passage avec la page 15 du *Fauré* de J.-M. Nectoux (Paris, 1972) : « ..il passe quatre mois à Cours-sous-Lausanne, en Suisse, où il se voit confier la classe de composition de l'École de musique classique réfugiée dans la propriété de Niedermeyer : *Champ d'asile.* Il noue avec son premier élève, André Messager, une amitié qui durera jusqu'à sa mort. » Et à la page 152 du livre d'Orledge nous lisons : « There are no formal airs in *Pénélope,* but there are frequent flights of lyrical melody without introduction, development or reprise... » Or Nectoux écrit, page 110, « En effet, il n'y a pas formellement d'airs mais de soudaines envolées sans aucun prélude, développement ni reprise... » Je pourrais citer plus de dix passages qui ne sont que des traductions et une dizaine qui sont des paraphrases sans références.

Autre « emprunt » : l'explication qu'Orledge donne, tout juste avant son catalogue, de l'ordre des numéros d'opus (p. 272-273) est celle qu'on lit dans l'essai de Nectoux qui accompagne les disques de l'intégrale des mélodies chantée par

Gérard Souzay et Elly Ameling (EMI, sept. 1974). (Cet essai, d'ailleurs, manque dans la bibliographie.) En effet, Orledge répète les mêmes omissions qu'avait faites Nectoux en ce qui concerne les numéros d'opus de « Prison » et de « Soir » [1] ; il les répète à nouveau dans son article, très intéressant, « The Two Endings of Fauré's ' Soir ' », *Music and Letters,* LX/3 (1979), 316-322. De plus, l'essentiel du catalogue des œuvres est semblable à celui du catalogue provisoire qu'avait préparé J.-M. Nectoux en 1975 et dont Orledge avait eu communication ; celui-ci en a corrigé certains détails et il a ajouté certains renseignements supplémentaires, mais il a laissé passer plusieurs erreurs que J.-M. Nectoux a, depuis lors, corrigées. Je crois qu'une des erreurs qu'Orledge a ajoutées au catalogue concerne deux mélodies inédites, « Les Courlis dans les roseaux » (Jean Moréas) et « Cette fille elle est morte » (Paul Fort), dont les manuscrits appartiennent à l'Université de Texas à Austin. Il les date « c. 1897 ? » et « c. 1902 ? or later (1916-17 ?) », puis ajoute à la confusion en ne donnant pour la deuxième œuvre que « c. 1916-17 ? » dans la « Chronological List of Works by Genre » (laquelle n'est pas strictement chronologique mais est plutôt dans l'ordre des numéros d'opus) ; il les commente aux pages 209 à 211. Mais ce n'est qu'au bas de la page 233 qu'Orledge indique la possibilité d'une mauvaise attribution pour ces deux mélodies — tout en pensant que Fauré en est l'auteur. Dans sa discussion il écrit de la première : « it is most uncharacteristic of him to end stanzas centered on a with an arpeggio based on b », p. 210 [il est entièrement inhabituel de sa part de terminer des strophes écrites autour de la mineur avec un arpège basé sur si mineur], et de la seconde : « it does not fit or belong with any of the groups of songs that Fauré composed », p. 211 [elle ne s'insère dans aucun des groupes de mélodies écrites par Fauré], mais malheureusement Orledge n'a pas poursuivi la réflexion sur ses propres doutes. A mon avis le style des deux mélodies n'est pas celui de Fauré, aussi varié qu'il soit, et la main des manuscrits n'est certainement pas celle de Fauré. Cela nous rappelle un autre problème du catalogue : Orledge nous a rarement signalé quels manuscrits sont des autographes et quels sont des copies d'autres mains. J'aurais souhaité par ailleurs avoir plus d'analyses détaillées de quelques œuvres. J'aurais souhaité aussi une meilleure sélection de photographies. Pour la couverture du livre, le superbe portrait du Maître à Stresa, vers 1906 — assis sur un escalier, dont les lignes rigides marquent un fort contraste avec l'homme souriant qui respire l'humour, la chaleur et la sagesse — était parfait. Mais le choix des vingt-neuf planches du livre me semble arbitraire. Pourquoi *deux* portraits de Fauré de la même époque (1865 et 1867), et rien de ses parents ? Pourquoi *deux* dessins de Sargent ? Pourquoi *deux* caricatures dessinées par Fauré ? Encore plus important, sur les trente et une pages de photographies, pourquoi en prendre onze pour des facsimilés de lettres et manuscrits musicaux ? Et rien n'est plus gênant que de voir des facsimilés de manuscrits mal reproduits, ce qui est le cas, d'ailleurs, pour la plupart des planches de ce livre.

Cette sélection aurait-elle été trop vite faite ? Est-ce que la hâte est à l'origine de divers problèmes du livre d'Orledge ? Cela pourrait expliquer des fautes et gau-

---

1. Mes recherches sur les sources musicales des mélodies de Fauré m'ont révélé l'importance — pour les renseignements bibliographiques et surtout pour la musique — que revêt l'examen des différentes éditions, à des dates et dans des tons différents. Pour « Soir », j'ai trouvé les numéros d'opus suivants : Fromont, op. 68 n° 2 (bien que « Prison » porte op. 51 n° 1) ; Metzler, op. 68 n° 2 ; Hamelle, 2e recueil, voix moyennes, n° 25 des 25 mélodies, op. 73 n° 2 ; Hamelle, 2e recueil, voix élevées, n° 25 des 25 mélodies, op. 74 n° 2 ; Hamelle, 2e recueil, voix moyennes et voix élevées, n° 15 des 20 mélodies, op. 83 n° 2.

cheries d'écriture qu'on y trouve ici et là. Peut-être est-ce la hâte qui a mené Orledge à écrire certaines généralisations qui sont, je crois, fausses, comme, par exemple celle de la page 251, lorsqu'il écrit que Fauré était « scrupulous about enharmonic notation » [scrupuleux sur la notation enharmonique] — une comparaison des transpositions des mélodies, normalement préparées par le compositeur lui-même, démontrerait le contraire, ou encore à la page 254, « Fauré's prosody is invariably excellent » [la prosodie de Fauré est invariablement excellente] — malgré les deux articles de Pierre Fortassier, je trouve que la question de la prosodie de Fauré pose de grands problèmes, ou celle de la page 204, « he never made more than two versions of any piece » [il ne réalisa jamais plus de deux versions d'un morceau] — comment peut-on le savoir puisque Fauré a fait brûler, avant sa mort, une quantité de ses esquisses ? Si c'est bien la hâte qui explique tout cela, pourquoi cette hâte ?

Mimi Segal DAITZ.

NÉCROLOGIE

Le chanoine Yves DELAPORTE (1879-1979).

Le 11 avril 1979, le chanoine Yves Delaporte s'éteignait à Chartres dans sa 100e année. Né à Rennes le 18 décembre 1879, il avait été ordonné prêtre en 1904, époque de ses premières publications érudites. Hormis plusieurs années d'études passées à Rome, toute sa vie devait se dérouler à Chartres. L'histoire de la cathédrale, tant sur le plan de la liturgie que sur celui de l'architecture, allait être le principal objet de ses travaux.

En 1911, le chanoine Yves Delaporte fondait avec les chanoines Rousseau et Gaborit, la *Revue grégorienne* dont il resta le secrétaire général jusqu'en 1929. C'est dans cette revue qu'il a fait paraître le plus grand nombre de ses études traitant de paléographie musicale et de liturgie. Sur les 610 articles de sa bibliographie [1], 235 sont consacrés au chant d'église. *Les chants de l'Ordinaire de la messe d'après les documents chartrains* (1923), puis *L'Ordinaire chartrain du XIIIe siècle, publié d'après les manuscrits originaux* (1953) figurent parmi les publications les plus importantes du chanoine Yves Delaporte, auxquelles répond, dans le domaine de l'histoire de l'art, une imposante monographie qui fait toujours autorité, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres* (1926).

L'étude approfondie effectuée par le chanoine Yves Delaporte des manuscrits enluminés de la bibliothèque municipale de Chartres, publiée en 1929, devait se révéler doublement précieuse après l'incendie de 1944 dans lequel ces manuscrits furent en majeure partie détruits.

Chez le chanoine Yves Delaporte, l'homme de science se doublait d'un homme d'action qui trouva à s'accomplir dans les fonctions d'archiviste diocésain tout autant que dans celles, qu'il occupa à plusieurs reprises, de président et de secrétaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

Joël-Marie FAUQUET.

---

1. « Bibliographie du chanoine Yves Delaporte, archiviste du diocèse de Chartres, dressée par Pierre Bizeau pour les années 1904 à 1969 », dans *Bulletin de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, Document 8, 113e année (1er trimestre 1969), 71 p.

6. — Pratiques vocales et instrumentales dans les musiques rituelles : oppositions et concordances.
7. — Ritualisation des exécutions musicales aujourd'hui : élite et masse entre pop et avant-garde.
8. — Le processus de dérivation des formes et genres musicaux issus du rite chrétien.
9. — Aspects cérémoniels de l'opéra dans la période de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècles.
10. — Ballet de cour, fêtes théâtrales, Masques anglais en tant que formes de représentations cérémonielles.
11. — Place respective de la danse, de la musique et du rite dans les occasions rituelles et cérémonielles.
12. — Fêtes et cérémonies sacrées et profanes au XVe siècle en Europe.

*
* *

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 117, rue Didot, 75014 Paris.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.),* éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre :
— * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

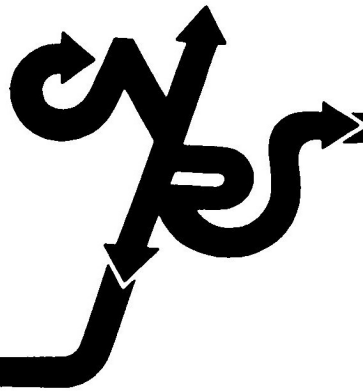
XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*



LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE

Volume 6. Études réunies et présentées par Jean Jacquot

Ce volume s'organise autour de deux centres d'intérêt : *Théâtre et musique* et *Mises en scène d'œuvres anciennes.*

Le thème **Théâtre et musique** est illustré par une étude à plusieurs voix de l'**Histoire du soldat.**

Dans cette œuvre la fonction dramatique de la musique, et son rapport avec les autres éléments de la représentation sont saisis par une double démarche : travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle ; reconstitution, sur des données documentaires en grande partie inédites (dessins, photographies, manuscrits) de la genèse de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky et de sa première représentation avec la collaboration du peintre Auberjonois.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiées des mises en scène d'œuvres classiques françaises (Racine, Molière) et élisabéthaines (Marlowe, Shakespeare).

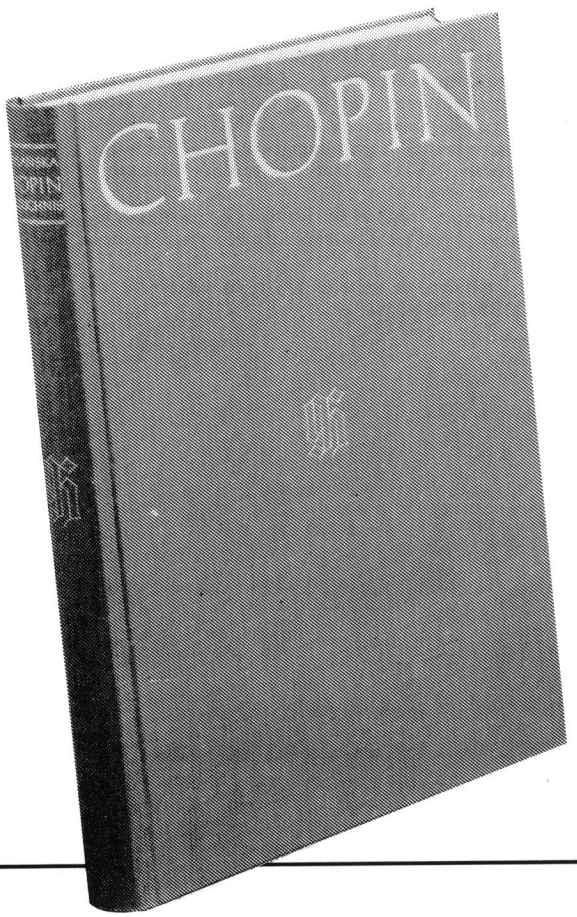
Ouvrage 21-27, 514 pages, 210 fig., ex. musicaux.
ISBN 2-222-02194-4

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

Catalogues des Oeuvres des Grands Compositeurs aux Editions G. Henle, Munich

Le nouveau catalogue Chopin

Ce catalogue thématique offre pour la première fois une perspective générale, aussi bien de l'ensemble de l'oeuvre de Chopin que de toutes les sources conservées, manuscrites et imprimées. Le catalogue répertoire non seulement les oeuvres conservées du compositeur, mais aussi les oeuvres dont la trace a été perdue, les esquisses, exercises, observations théoriques, ainsi que les arrangements et transcriptions d'oeuvres étrangères. L'annexe fournit la liste des oeuvres qui sont censées être de Chopin, mais dont l'origine n'est pas définitivement prouvée. Enfin, le catalogue se termine sur 8 index qui constituent une aide précieuse pour l'utilisateur.



Par sa précision et sa qualité, par son agencement et sa présentation, cet ouvrage représente une valeur sûre et fondée qui vient enrichir d'un nouveau témoignage représentatif la série des grandes réalisations musicologiques.
Südfunk, Stuttgart

Krystyna Kobylańska

Krystyna Kobylańska
Frédéric Chopin
Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis
traduction du polonais: Helmut Stolze
rédaction de l'édition allemande: Ernst Herttrich
volume: XXII planches, 362 pages, dont un portrait en couleurs de Chopin
format: 18,5 x 26,2 cm
reliure pleine toile avec couvre-livre

HN 2202 DM 150,–

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »
CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES DUBUT

Édition et transcription par Monique ROLLIN
et Jean-Michel VACCARO

Ce volume comprend toutes les œuvres attribuées à Pierre Dubut le père et à son fils Pierre. Il contient 138 pièces, éditées en tablature et transcription : préludes, allemandes, courantes, sarabandes, canaries, etc.

L'activité de Dubut le père s'étend de 1635 à 1675, celle de son fils de 1665 à la fin du siècle. Et malgré quelques incertitudes des sources quant à la chronologie et aux attributions, on peut distinguer deux tendances stylistiques dans la collection. Les pièces du Père, proches de celles du Vieux Gautier et de Dufaut se rattachent au style baroque. Dans celles du fils apparaissent de nouveaux éléments (prédominance de la mélodie, rationalisation de la forme, simplification de l'écriture instrumentale) qui témoignent d'une évolution vers le style classique qui fleurira au début du XVIIIe s. avec la musique instrumentale de Couperin et de Rameau.

L'œuvre riche et variée des Dubut suscitera l'intérêt des luthistes et des musicologues qui y découvriront des pages qui comptent parmi les plus belles du répertoire français.

Ouvrage 24,4 × 31,5 de 52 p. de texte et 209 de musique
ISBN 2-222-02549-4

Œuvres récemment publiées dans le Corpus :

Œuvres d'Adrian LE ROY :
Les Instructions pour le luth (1574), 2 vol.
Sixiesme livre (1559)

Œuvres d'Albert DE RIPPE :

Vol. I **Fantaisies**
Vol. II **Motets et Chansons**
Vol. III **Chansons et danses**
Œuvres de Julien BELIN
Œuvres de VAUMESNIL, EDINTHON, PERRICHON, RAËL, MONTBUYSSON, LA GROTTE SAMAN, LA BARRE
Œuvres des MERCURE

Également dans la collection :

André SOURIS : **Conditions de la musique et autres écrits**

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

IMPRIMERIE DURAND,
28600 Luisant (France)
Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601